

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANS LA LUEUR DES LUCIOLES

SUIVI DE

PNEUMA. TÉMOIGNER POUR RÉSISTER

MÉMOIRE-CRÉATION PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ISABELLE THISDALE

DÉCEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [a] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Deux automnes et trois hivers pour en arriver au dépôt de ce mémoire qui a été pour moi plus qu'une « exigence partielle de la maîtrise en études littéraires ». L'écriture du recueil de poésie et de son dossier d'accompagnement s'est révélée être un retour à moi-même, une prise de contact avec ma propre histoire. Tout le temps qu'a nécessité l'écriture était primordial pour accueillir ce qui ressurgissait.

Ainsi, je remercie du fond du cœur Denise Brassard, qui a fait preuve d'une grande patience. J'ai senti que tu as compris le temps qu'impliquait ce travail et je t'en suis reconnaissante. Merci aussi pour ta clairvoyance et tes remarques justes et posées. Pour ta créativité et pour la sensibilité que tu as démontrée envers mon histoire. Je crois que notre rencontre m'était nécessaire.

Merci à mes amis Lysandra, Alex, Jessika et Benjamin qui se sont toujours informés de l'avancée de la rédaction tout en acceptant mes réponses brèves et évasives. Merci d'avoir respecté mon silence, sans avoir cessé de me demander comment ça allait. Merci à Audrey, pour l'écoute.

Merci à mes copines de l'UdeM, Éliane, Geneviève et Gabrielle pour les encouragements continus, même après que je fus passée du « bon côté de la force ».

Un salut tout spécial à Rosalie Lavoie et Catherine Garneau, avec qui j'ai pu partager mes angoisses et mes questionnements.

Finalement, merci à ma famille : Papa, maman, Julien.

Caroline, ce recueil de poésie est pour toi. C'est dans ton regard que j'ai d'abord perçu la lueur des lucioles.

Je dédie le présent travail à la mémoire d'Aline Poulin, qui a été mon mentor et qui le restera au-delà de sa disparition. Tu continues de m'inspirer. J'espère être à la hauteur de ton héritage.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
DANS LA LUEUR DES LUCIOLES.....	1
<i>Crépuscule</i>	3
Flammes.....	4
Braises.....	25
Cendres.....	45
<i>Aurore</i>	64
PNEUMA. TÉMOIGNER POUR RÉSISTER.....	65
Introduction.....	67
CHAPITRE I	
TESTIS. LE TÉMOIGNAGE COMME ACCOMPAGNEMENT.....	69
1.1 Répondre de ses mots. La responsabilité du témoignage.....	73
1.2 Déterrer les souvenirs.....	76
1.3 Réinventer le monde ou La nécessité de la fiction dans le témoignage	78
1.4 Le témoignage : espace de tous les temps.....	88
CHAPITRE II	
DANS L'OPACITÉ DE LA MATIÈRE : L'ÉCRITURE MATÉRIELLE.....	93
2.1 Partager le langage : dans la matérialité de l'écriture.....	95
2.2 Lâcher prise : offrande et abandon du corps.....	100
2.3 La nécessité d'un nouveau langage.....	102
2.4 D'un corps à l'autre.....	105
2.5 Le poids des mots.....	107
2.6 La communauté du don.....	109
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	113

RÉSUMÉ

Ce mémoire est composé de deux parties. D'abord, un recueil de poésie qui a comme point de départ la tentative de suicide de ma sœur cadette et son aveu, prend la forme d'un témoignage littéraire. Cette expérience, ainsi que la réflexion sur la mort, le deuil et le manque qui en a découlé, sont mis en scène dans les poèmes et font l'objet d'une réflexion qui traverse le recueil.

Les poèmes sont traversés par un souffle dont le rythme évolue au fil du recueil. Ce souffle représente les variations que subit la parole, rendant tangible la particularité du témoignage. Le rythme est également porté par le visage de la sœur, qui revient à plusieurs reprises sous diverses formes et assure la liaison entre les différentes sections.

Le dossier d'accompagnement développe une réflexion sur le témoignage dans un contexte de création littéraire. Il interroge la position de *témoin du témoin* et tente de mettre en lumière le rôle d'*accompagnement* de celui qui voit un proche échapper à la mort. Cela implique que le témoin affirme sa responsabilité envers celui qu'il accompagne. Ce dernier entre dans un lieu où se réactualise sa présence antérieure aux événements traumatiques.

L'espace aménagé par le témoignage est un lieu de convergence des temps. C'est là que sont convoqués les visages des absents et les figures du deuil qui appartiennent au passé du drame, et que le témoin se doit de rencontrer pour accomplir le don de sa parole. Le témoignage permet alors la restitution d'une *image manquante*, que la part de fiction du témoignage littéraire contribue à rétablir.

Une parenté entre le matériau plastique et le matériau langagier est ensuite établie afin de démontrer que l'écrivain, comme le peintre, possède le pouvoir de pétrir le langage. Le don que constitue le témoignage est une prise en charge de la douleur. La violence faite au langage par l'écriture permet un transfert du *corps au corpus*, et rend possible un apaisement du corps meurtri.

Dans le cas du témoignage de la perte, l'abandon, de même que le don accompli par le témoignage, permet de reconnaître le véritable objet du deuil, plaçant ainsi l'absence non plus sous le signe d'un drame mais sous le signe d'un manque fondamental que la poésie peut combler.

Mots clés

Témoignage littéraire — Deuil — Corps — Violence — Poésie — Écriture matérielle — Arts visuels

DANS LA LUEUR DES LUCIOLES

Pour Caroline.

Tous ces tranquilles bibelots du passé
battent la mesure dans nos carapaces
L'image d'une maison vide
trouée
ose avoir du charme
tu fais la différence entre l'apocalypse et ma vie

Sourdes nuits des portraits minuscules
suspendus dans les airs
naissent magnifiquement mis à nu
Tes bras embrassent
toutes les actrices que j'étais
et l'expression de ma peur face à l'oubli

« SECONDES CARAPACES »

ALINE POULIN, *Fureur Lavande*

Crépuscule

aujourd'hui
j'ai regardé le soleil mourir
dans la fulgurance du soir
le ciel embrasé traçait sur le sol
le contour de ton corps

c'est comme cela que je t'imagine
baignée par l'horizon
posée sur le sol
un objet fragile

c'est comme cela que je te vois
au seuil de la mort
dans la beauté préservée
où l'on place les sœurs
qui n'ont pas vingt ans

aujourd'hui
tu m'as montré le ciel
dans sa nuit la plus friable
et ton doigt pointait
luciole
la vie dont tu as voulu
t'échapper

I. FLAMMES

1.

aveu

tes parolesaturent l'air
et engluent le matin

l' affolement
quand j'apprends que tu as désiré
ta mort
éteindre la violence
qui troue
ta peau à ciel ouvert

j'ignorais que la terreur
pouvait revêtir
ton visage

combustion

les mots s'étiolent
me quittent
pleins d'une douleur
nouvellement installée

2.

*juste retour des cendres*¹
depuis ton aveu
j'habite la distance

sur la table
l'ombre de ma tête
marque cinq heures

le jour déclinant
accompagne mon désarroi
un objet à rescaper

un territoire
prend de l'expansion
dans ma mémoire

espace vierge
qui exclut la vie d'avant

ton corps meurtri
a appelé la mort
reçu les coups
jusqu'à la noirceur

une lueur résiliente
faiblit avec le jour

sur la table
l'ombre a disparu

déjà la nuit revient

¹ Jacques Derrida

3.

dans le coin de mon lit
mon corps

épuisé jusqu'au sommeil

4.

tu n'avais pas voulu
mourir

tu souhaitais simplement
t'échapper

mais je ne reviens pas
de cet endroit
où tu m'as convoquée
depuis l'aveu

sur mes cils

les cendres incandescentes
consument mon regard

éviter
la fureur de ton visage

encore un peu

5.

ton corps est une chrysalide
dont on a violé la soie

tu regardes dans ses yeux
et y lis ta sentence
que tu acceptes
comme un geste qui te revient

tu fermes tes yeux
doucelement
son poing s'enfonce
dans la peau souple de ta joue
tes cheveux volent

autour de ton visage
l'impact se répète

ton corps flanche
tes jambes
ne peuvent plus
porter ton poids
tu t'effondres
contre le mur

un bourdonnement t'enveloppe
se répandent sous ta peau
ton sang et ta honte
territoires conjoints

en toi résonne
le choc
des os contre les os
l'écho de ta culpabilité

ta voix s'échappe
mourante
le couinement d'un animal
qu'on refuse d'achever

le clair de la lune baigne
ton visage tuméfié

tandis que tu cherches avec lui
un mensonge pour enterrer
la violence
la garder secrète
comme si elle était l'objet
de votre amour

6.

le sang s'écoule
de ton visage

un gouffre

ta silhouette
décharnée
se détache
sur la blancheur du matin

le soleil fait luire le sang
qui n'arrive pas à sécher

pieds nus
à ton insu
tu effectues
tes premiers pas vers la mort

7.

désarticulé
ton corps gît sur le sol
après les coups de pied
dans les côtes

tu m'offres ton histoire
pellicule trouée par l'acide

ta peau appelle un apaisement
que je ne peux t'accorder
sinon par le poème

8.

ta chair se marbre
d'un dialecte inconnu
que je tente de déchiffrer

ton corps se distancie
du monde
une routine maladroite
qui achève l'effacement

tu te tiens devant moi
comme devant l'abîme

je souhaiterais savoir
comment faire fuir
les spectres des jours anciens
témoins de ton visage
détruit

9.

aurores souillées de coups

ton corps perforé
filtre la lumière

le bleu sous ton œil
tes violences
les plus intimes

tu es exposée
à la vue de tous

certaines choisissent
de te voir seulement le soir
quand les ombres te camouflent

complices d'un manège infini

10.

ta paupière une dentelle
profile une ombre sur le sol
de ses contours surgit le secret
d'un visage antérieur

ta main blanche
sur la brûlure
parcourt la cicatrice

je voudrais connaître le geste
qui restaure la chair

11.

tu m'as invitée
dans l'intimité de la mort
ses replis son envers

la lueur de sa peau
maintenant m'appartient

lumière nécessaire
pour réparer ton visage
retenir ta vie qui fuit

aménager un espace
blanc de promesses

12.

dans le déclin du soir
quand la lumière du jour
n'interfère plus
avec ma désolation
j'apprivoise ma douleur

je reçois la densité de tes mots
l'air épais de juillet
ne désire rien d'autre
que délier tes épaules
brisées par les souffrances
de mille vies

le retour à la maison
se fait dans le secret
de la nuit qui tombe
comme un verdict
sur nos silhouettes silencieuses

je retiens mon souffle
jusqu'aux premières lueurs
de peur que tu ne meures

une seconde fois

13.

dans un coin sale ton corps

qu'il a poussé
aux limites de la mort

jusqu'au *black-out*

14.

tu crois dissimuler
ta laideur
dans la noirceur
où tu te caches

tu crois que ses attaques
vont t'effacer
mais elles te déforment

la peur s'immisce
entre ta peau et tes os
rend méconnaissable
ton visage familier

15.

des moments se fracassent
contre la peau
objets friables
et tombent en cendres

sur ton visage une boue
redessine l'horreur
lui donne un nom
qui porte le poids
de tes cris sans réponse

pas même un écho

16.

tes paroles se heurtent
au silence des gens

je ne parle plus ton langage

je ne vois que l'invraisemblance
de ton visage

scindé par la mort

mais je reconnais la vérité
quand ta voix résonne
jusqu'à moi
improbable cri
après l'abîme

dans mon corps
tes mots vibrent
je sais désormais
que le jour va se lever
de nouveau

17.

ta main effleure
d'un geste tragique
le nouveau relief de ta joue
géographie d'un territoire
en friche

œil bleu
visage enflé
paupière violacée

ecchymoses clandestines
qui ont réécrit l'histoire

tu apprends à faire tienne
cette peau
un périmètre inconnu

dans le miroir
ton reflet refuse l'avenir
sachant que tu seras
encore
blessée par ses poings

18.

au fond de ta gorge
tes doigts
essaient de te donner
un nouveau corps
à habiter

sens dessus dessous
la chair
vêtement qui ne se jette pas
mais qui se disjoint

les os de tes hanches
saillants

la limite de ta mâchoire
acérée

tu ne te reconnais pas

l'horreur
son odeur sur ta peau
persiste

j'enlace ton corps
secoué de frissons

19.

dans ta mémoire tu cherches
le bruit de l'eau
pour le substituer
à celui de son poing
sur ta joue

ton regard se voile
de sang

tu es en toi
en territoire miné

ta tête frappe le mur

le son de ton corps
s'écroulant
emplit l'appartement
saturé de rage

20.

sur ton lit
dans la torpeur

les cachets
à ta bouche

ton esprit
balayé de lumière
lâche prise
espère une libération

vaporisée dans la blancheur
ta silhouette
s'évanouit

la peur fait place
au sifflement
du silence

aux derniers moments de la vie
tu crois enfin à une trêve

ton drap conserve
l'empreinte

ton désir de mourir
mis en échec

II. BRAISES

21.

Je me souviens du lendemain de la première nuit où tu n'es pas rentrée. Je suis sur le point de partir au travail et tu n'es pas dans ta chambre. Plus tard dans la matinée, Maman m'appelle et j'apprends que la police t'a retrouvée. Tu es près de la maison, à quelques rues. Tu refuses d'entendre raison et demandes un certain M. Tu dois lui remettre le contenu de ton sac que tu défends fermement. Ton monde n'est plus le nôtre. Ce jour-là tu bascules dans un univers où tu deviens inatteignable. Tu as 15 ans.

22.

Nous nous éloignons doucement, comme si c'était la chose à faire. Tu m'as volé de l'argent, pour acheter de la drogue. Quand je te confronte, tu nies et me mens sans pudeur: ta nouvelle norme.

23.

Ton visage change. Il s'émacie de jour en jour. Tu acceptes de faire le modèle pour mon cours de photo. Je prends des clichés de ton corps qui se découpe sur la clôture de bois. Tes doigts sont posés sur ton épaule et ton visage est incliné vers le bas. Plus tard, en chambre noire, j'ai du mal à éclaircir ton regard : la noirceur qui recouvre tes yeux est trop dense pour réagir au brûlage du papier photo. Je dois exposer cette zone plus longtemps que le reste de l'image. Tu m'échappes de plus en plus.

24.

Nous passons la fin de semaine à New York, pour Pâques. Je suis heureuse d'être là, d'aller au MoMa admirer *Les Demoiselles d'Avignon* et les autres œuvres étudiées dans mon cours d'Histoire de l'art. Au musée, tu me demandes le chemin vers la *Golden Marilyn* de Warhol. Tu te tiens devant l'icône disparue comme devant une sœur. J'ai l'impression que tu partages avec cette femme, qui a elle aussi tant souffert, un lien que je ne comprends pas. Ce ne sont ni la célébrité ni une fin tragique qui me distinguent d'elle et de toi. Mais la drogue, la violence et les coups sur vos corps. Je vous laisse entre initiées.

25.

Tu te présentes à la porte couverte de sang, un matin de juin. Notre frère est allé te chercher à l'hôpital. Quand tu me racontes qu'une fille enragée t'a brisé une bouteille de bière sur la tête, je constate la misère dans laquelle tu t'enlises. Ton front et ta joue sont couverts d'un bandage : tu me montres la plaie qui déchire ton visage. Je pars travailler sans comprendre la violence qui t'accable, hantée par ta détresse.

26.

Je visite une exposition qui réunit des dessins de Betty Goodwin. Sur les murs blancs de la salle se découpent ces hybrides immenses, entre la peinture et le dessin. Les corps traversent le papier et leurs contours flous semblent chuchoter ton histoire aux visiteurs attentifs. Le pastel gras de leur peau repousse les lavis d'encre qui couvrent la surface. Je souhaiterais pouvoir soigner tes plaies au pastel, te baigner dans l'encre et effacer tes blessures.

27.

Je me tiens dans le salon en désordre de ton appartement, sur le point de partir. Maman te serre dans ses bras et je sens ma gorge se nouer. Je t'étreins à mon tour. Depuis que tu t'es effacée de ma vie, je n'ai jamais la force de te dire « je t'aime » lorsqu'on se voit. Ces mots restent coincés, même si je sais qu'ils suffiraient à te calmer. J'apprivoise leur poids et leur gravité et j'ignore pourquoi je les retiens alors que je sais leur nécessité. Peut-être que si je les disais, tu amorcerais ta guérison.

28.

Tu viens de le rencontrer et je vois que tu es chamboulée. Je crois que tu traverses les tumultes de l'adolescence et que tu as besoin d'un passe-temps, d'une passion à laquelle t'accrocher. Je te prête *Les fleurs du mal* et te dis que la beauté torturée des poèmes de Baudelaire saura t'apaiser. Je te propose aussi la peinture comme défoulement. C'est ma dernière tentative de t'atteindre. Tu me repousses. Je commence à abandonner.

29.

Je sors d'une maison bleue. Je marche dans le soleil de novembre et je sais que tu te fais battre. Je pleure et j'entre chez le fleuriste. Je choisis une fleur et j'y attache les mots : « Je t'aime. N'oublie jamais ça. » Je souhaite secrètement qu'ils t'aident à supporter la prochaine débâcle. Je laisse le gerbera rouge sur ton oreiller et je sens mes mains s'engourdir. Te dévoiler cette marque d'amour est douloureux.

30.

Papa me ramène à Montréal pour l'université. Tu es sur le siège arrière avec ton amie. Vous allez à l'hôpital parce que tu vas te faire rouvrir la joue. Le médecin va couper la cicatrice boursouflée qui traverse ton visage pour tenter de diminuer cette ultime trace de violence. J'imagine qu'il a décelé la détresse dans ton regard, l'abîme dans tes yeux. Il veut faire sa part, pour soulager l'épreuve. Il recoud la coupure qui s'était ressoudée de façon aléatoire la première fois. L'urgence de la survie avait poussé ta peau dans des directions contradictoires, pour ne pas révéler ton intérieur. Tu as peur. Ton amie s'est assoupie dans la salle d'attente. Je ne sais pas quelles seront les conséquences d'une telle procédure. Pour toi, c'est la possibilité d'effacer un peu ton passé, de te reconstruire. Tu veux éviter que les gens te rappellent sans cesse que la colère t'a déchirée. Je me rappelle ce matin-là, quand tu es rentrée à la maison, après l'hôpital. Marquée au fer dans ta robe rouge et tes sous-vêtements blancs imbibés de sang, comme ton visage.

31.

L'automne de ma deuxième année d'université marque la distance grandissante entre nous. J'ai déménagé et fais plus de 45 minutes de métro et d'autobus pour me rendre à Jean-Brillant. Les arbres rougissent et colorent la montagne. Je fais le décompte des jours depuis la dernière fois où nous nous sommes vues. Je te sens m'échapper à chacune de nos rencontres, mais je ne veux pas en manquer une. Je tente de m'accrocher aux cours de littérature, de me convaincre que ma passion suffit, mais je ne réussis pas à oublier.

32.

Une petite silhouette avance nerveusement sur la rue, près du parc. Je suis en voiture et je reconnais ton corps frêle sous les grands vêtements noirs. Tu disparais derrière un immeuble, délaissant le poids des souvenirs. Je ne sais pas si tu m'as aperçue : as-tu entendu le klaxon à temps? Sa vibration a peut-être rejoint tes pieds, mais tu as continué ton chemin qui ne croise plus le mien depuis longtemps déjà.

33.

Tu décides de partir de la maison en octobre. Tu prends papa au mot : tes vêtements remplissent des sacs verts et tu quittes, laissant derrière toi ta chambre de fillette. Les murs bleu et jaune pastel de l'enfance sont couverts d'affiches de groupes *heavy metal*, *punk*, *destroy*. À 16 ans, ce camouflage ne suffit plus. Le Noël suivant ton départ, je t'offre un assortiment d'accessoires de cuisine : des napperons, des spatules, des sous-plats. Tous dans les teintes d'orangé. Les tantes te donnent un ensemble de vaisselle, et t'aident à trouver une laveuse. Tout le monde participe et contribue tant bien que mal à la construction de ton confort. Je pense que nous faisons tous notre possible pour t'aider à être bien, car nous savons que rien ne te fera changer d'idée. Personne ne sait que nous participons à l'aménagement du foyer qui sera le lieu de la violence.

34.

Deux ans après ton départ de la maison, je reviens le 24 décembre, juste à temps pour le réveillon chez F. où tu arrives en retard: cheveux platine, ongles d'acrylique, robe courte, talons hauts. Je ne te reconnais pas. Tu sembles déguisée. La dernière fois que je t'ai vue, tu portais encore tes vêtements noirs et amples et tes *doc martens*. Je peux imaginer que tu as revêtu ces artifices pour lui plaire. Tu achètes des vêtements dispendieux alors que tu dois couvrir toutes les dépenses de votre vie commune. Il t'exploite déjà, mais toi tu l'aimes. Tu portes les mêmes marques que les filles dans les vidéoclips de rappeurs. Tu deviens *son* objet.

35.

Je vois un psychologue pour tenter de comprendre la culpabilité qui me ronge depuis ton départ. J'ai l'impression de t'avoir abandonnée en cours de route et de ne pas remplir mon rôle de grande sœur. Je parle assez ouvertement. Son bureau est accueillant et je me dis que tout ce travail va faire son chemin. Je sors de là épuisée d'avoir trop pleuré. Sitôt de retour à la maison, papa vient me reconduire à l'autobus et je retourne à Montréal. Le lendemain dans mon cours, je griffonne des pensées sur une page de mon cahier de notes. Ce soir-là, alors que je terminais un travail pour ce cours, V. a trouvé la feuille. Je n'ai pu faire autrement que de dire que ce n'était pas grave, que j'étais fatiguée et que personne ne devait s'en faire avec ça. Je réalise maintenant que jamais personne n'a eu conscience de l'ampleur de ma tristesse.

36.

Le téléphone sonne. A. me tend le combiné. C'est maman qui m'appelle pour coordonner le transport pour les vacances. Elle me dit ensuite qu'elle t'a parlé et que tu lui as avoué que ton copain t'avait battue. Elle m'explique que tu n'as jamais trébuché dans l'escalier en courant après ton chat et que tu n'avais pas ouvert l'armoire de cuisine sur ta joue non plus. J'écoute et acquiesce, incapable de parler. J'ai cru à chaque histoire, pensé que papa exagérait quand il a partagé ses soupçons avec maman. Je l'ai vu, lui, peu de temps après qu'il t'eut frappée. Je ne me doutais de rien. Je me disais que ma petite sœur, si forte et si confiante, ne se laisserait jamais faire. Je suis complice de la violence. Coupable.

37.

Tu n'es presque plus à la maison. Tu as recommencé à me voler de l'argent. Je te demande de me rembourser, mais tu me réponds avec une arrogance que je ne peux plus supporter. Tu nies, mais finis par avouer sans aucun remords. Je sais que la confrontation n'apporte rien et on s'entend tant bien que mal pour que tu me rembourses la semaine suivante. Le moment venu, tu refuses de me donner l'argent, disant que tu en as besoin. S'ensuit une dispute qui fait remonter toute la colère que tu m'inspires. Tu es irrespectueuse et inconsciente. Jusqu'à là, dans le but de ne pas t'éloigner encore plus, je ne disais rien. Mais je n'en peux plus : je te hurle au visage et te prends par le bras. Tu me pousses à ton tour, criant plus fort que moi. J'ai le goût de te frapper, de te secouer de toutes mes forces pour que tu sortes de ta léthargie. Je me contente de serrer ton bras plus fort et de te repousser avant d'aller dans ma chambre, bouleversée. Comment ai-je pu penser une seconde à te frapper ... C'est à ce moment que je commence à réaliser que tu te transformes en quelqu'un qui m'est étranger et qui appelle en moi une violence que j'ignorais.

38.

Réunis chez B, nous célébrons l'anniversaire de V. Toi et moi, on s'est à peine vues. Tu n'es pas venue dormir à la maison après le réveillon : tu devais te rendre dans sa famille et vous êtes ensuite retournés à votre appartement. Il n'est pas question que tu l'amènes chez nous et c'est ton choix. Tu m'échappes de plus en plus et je discute longtemps de toi avec B. Je raconte tout ce que je sais de tes problèmes de drogue et d'école. J'extrapole sur tes difficultés avec ton copain, qui ne te traite pas bien. J'essaie de te saisir dans les moindres détails, mais je ne fais que décrire le cliché d'une adolescente troublée. Je n'arrive pas à parler de toi dans la vérité, parce que je ne te connais plus. T'inventer de la sorte banalise tes affres adolescentes, pour que l'angoisse qui m'habite ne paraisse pas, pour ne pas avouer que tu es désormais hors d'atteinte.

39.

Je suis dans le bureau d'AP et nous parlons du projet de fin de DEC. Je lui fais part de mes inquiétudes. Elle me rassure et m'encourage. Nous réglons quelques détails du spectacle final, construit autour du thème de l'ogre. Je finis par lui parler de toi et de notre relation qui s'étiole. Je ne sais pas si c'est parce que je te sais aux mains d'un ogre que je me suis si facilement ouverte. Je peux dire que AP est une des rares personnes qui a perçu dans mes yeux l'étendue de ma douleur. J'ai baissé ma garde et laissé paraître mon désarroi dans ce bureau du cégep. Honorant une entente tacite, AP a toujours gardé le secret de ma vulnérabilité, confié dans l'accablement d'une fin de session.

40.

Tu termines enfin ton secondaire 5. Tu me demandes si je veux t'aider à trouver des accessoires pour aller avec la jolie robe écruée dénichée Plaza Saint-Hubert. Nous trouvons des boucles d'oreilles et des souliers. Je t'offre une pochette assortie où tu mettras ton rouge à lèvres et un petit miroir pour les retouches de la soirée. Maman va avec toi au cocktail d'honneur et te photographie avec lui, ton cavalier. Tu as la joue droite enflée, suite à une chute dans l'escalier. Mais tu es magnifique, malgré le fait que ton copain ne soit pas habillé pour l'occasion. J'apprends plus tard qu'il t'avait battue quelques jours avant. Maman s'en veut de n'avoir rien vu, alors que tu étais au bras de ton bourreau.

III. CENDRES

41.

redevenir peintre
étendre les couleurs sur la toile
décider de leur destin
inventer un tableau à ma mesure

le pinceau et la plume
armes contre la violence
unies
pour te sortir
de ton état de victime

c'est ici que se décide la suite
dans l'épaisseur des pâtes
et la poussière des fusains
dans la moiteur de la glaise
les volumes de l'argile

partout dans l'atelier
des objets
forment un nouveau paysage
dont l'issue n'est que lumière

ton corps flamboyant
restauré
le vitrail d'une cathédrale

42.

les mots ne passent plus
le seuil

je cherche au hasard un langage
au-delà des paroles

une langue
pour soulager ton corps
marqué dans les profondeurs de la chair

j'ausculte le sol
où nous marchons
côte à côte
pour y déceler les signes
d'une parole
que je pourrais salir
de nos souffrances

mes doigts dans l'argile
laissent les marques
de mes stigmates
révélés au grand jour
par l'aurore

ils annoncent une histoire
qui commence dans la nuit

43.

sur la toile
les traces d'un corps
le fusain des yeux perdus
qui avalent jusqu'à l'hiver

je dessine à la craie
des contours
une nouvelle peau

ton portrait
à la hauteur du désastre
mon trait
comme un titan
décidé à vaincre

44.

reprends
ton souffle
après l'asphyxie
prends contact
avec l'oxygène

sa saveur
âpre

goûte l'amertume d'une vie
qui sort de son hiatus
savoure l'épreuve de chaque seconde

la restitution
en suspens

45.

périphérie des solitudes
dans l'atelier
le sol est jonché de croquis
un tapis accueillant mon corps
épuisé

le pastel sur ma joue
témoigne des heures passées
à tout reprendre du début

autour de moi
en mille tentatives

ton visage

46.

tu habites un corps de cuir
un parchemin rigide
où s'est tracée
une nouvelle définition de l'horreur

chaque jour
assouplir cette peau
qui t'empêche
de renaître

47.

je te traite en objet fragile

te ménager ne guérit rien
mais permet un répit

je participe à ces trêves
me demandant si le noir
percera un jour le blanc
qu'il conserve
jalousement

charbon de tes yeux
*lumières du corps*²

² Valère Novarina

48.

je coupe le bloc d'argile
avec précaution
mes mains réchauffent
la terre froide

dans la densité de la glaise
apparaît un buste

mes doigts assurés
lissent la surface
l'imperfection
de ta peau
efface son relief irrégulier

dans l'atelier résonne
l'écho de mon souffle
je tente la réparation

mes halètements rythment l'effort
de te rendre à toi-même
comme une offrande

49.

comme les corps à Pompéi
tu surgis
sculpture de cendres

au milieu
le silence de la terre

ton corps se déploie
sous mes mains
dans un mouvement fluide

la glaise se rompt
sous la pression de mes doigts
et laisse émerger un regard

la lueur

50.

la patience du lavis
l'indulgence du papier
s'interpellent
correspondance clandestine

j'abandonne la langue

la fibre du coton
rappelle ta peau

un rituel sacré
rétablit l'ordre de la chair

le pinceau
gorgé d'eau
lave l'encre
comme ma main éponge le sang
sur ta joue

51.

le souffle du vent
dans les arbres
transforme ton corps
en une étendue vierge

les fondations d'un refuge
un lieu pour faire
ta connaissance
découvrir
que tu es devenue un être
entre la femme et la faune

indestructible désormais

52.

mon corps devient
à son tour
un objet d'étude

sur la toile brute
les couleurs
cherchent à former
le creux de mes reins

je réclame mon droit d'exister
dans l'espace

dans l'atelier
retracer ton corps
repérer le mien

seul maître
la matière à mon service
j'entreprends la conclusion
de notre histoire

53.

entre deux pôles
entre deux pas
je m'avance
me commets
je m'ouvre au monde
à l'opacité de mon corps
qui n'était que vapeur

entre tes yeux
un espace solaire
où penser est possible
pour la première fois
depuis longtemps

je m'apaise dans la lumière de l'aube
et chuchote : « Nous sommes vivantes »
les signes de l'accalmie
donnent la force de croire
encore
à la splendeur du matin

54.

la glaise a préservé
les plis de ta chair
dont les traits vacillent
au rythme de ta parole

dans mes mains tu déposes
des poignées de cendres
pour sculpter
dans la fraîcheur de la boue
un horizon dépouillé
qui admet l'apaisement

se découpent sur le ciel
une expiation
un corps prêt à renaître
dans la lueur des lucioles

55.

la lumière du crépuscule
laisse sur les feuilles
une poudre d'or

ce moment
juste avant la nuit
a retrouvé une quiétude
qui avait laissé place
à ta crainte d'être battue

je ne me sens plus coupable
de préférer à l'aurore
les moments suspendus
de la fin du jour

je sais que le ciel strié de vermeil
n'est plus taché de ton sang
mais qu'il retient pour la suite
le serment de nouvelles fondations

56.

petite luciole dans la mousson
gerbe dorée
attente du phénix

ton halètement s'apaise
tu marches dans les traces
de ta mort inversée
comme une bête à qui l'on fait savoir
que le cauchemar se dissipe
dès les premières heures du jour

je suis témoin d'une résiliente

profondément marquée
par le cri de mon sang

sur le chemin de l'absolution
le poème est le lieu
de ton visage renouvelé

le crépuscule offre à l'aurore
sa luminescence
où tu renaît en secret

57.

apprentissage de la suie
écriture de la suite

la vérité ne s'inscrit pas autrement
que dans le mensonge
il transforme la douleur
la rend supportable

je grave notre histoire de tout mon corps
avec le choix de la rature

sur la grève humide
une figure se dissipe
balayée par l'eau et le sang

ta chair soulagée
est un canevas
où il devient possible d'écrire

58.

le fusain te dit mieux que moi
à quel point je t'aime

écoute son chant
qui monte du papier
c'est ton histoire qu'il raconte
aux côtés de l'huile sur la toile
avec la trace de mes mains dans la terre

la vérité est dans la matière
c'est là que réside ton visage
qui attend avec patience
son dévoilement

59.

dans l'atelier ta voix résonne
mes mains et mes gestes s'accordent
au souvenir de tes paroles

une plongée dans la terre
me permet d'extirper
les traits de ta mâchoire

la sueur perle sur mon front
se mélange à mes larmes
quand je réussis enfin
la courbe de ton épaule

Aurore

ta parole offerte
a redonné
au jour et à la nuit
leur place légitime

le soleil et la lune
partagent de nouveau
la même lumière

ton souffle mêlé au mien
traduit le désir d'un lieu d'armistice
où les corps éreintés
atteindraient l'accalmie

j'entrevois cet espace
comme le gage d'une promesse honorée
un lendemain intact à aménager
dans la fragilité d'un regard

PNEUMA. *TÉMOIGNER POUR RÉSISTER*

Si j'étais mort avant de te connaître
ma vie n'aurait été que fil rompu
pour la mémoire et pour la trace
je n'aurais rien su de mon corps d'après la mort
ni des grands fonds de la durée

« L'AMOUR ET LE MILITANT »

GASTON MIRON, *L'homme rapaillé*

INTRODUCTION

L'écriture de *Dans la lueur des lucioles* n'a pas été un choix délibéré. Elle s'est plutôt imposée à moi au fil de la réflexion menant à l'élaboration du sujet de mémoire. En fait, mes recherches tournaient autour de l'essentiel sans pour autant y toucher. J'évitais de mener ma réflexion vers une zone que je savais douloureuse, me convainquant que la période d'abus et de violence vécue par ma sœur n'était pas un objet d'écriture. J'ai pourtant dû me rendre à l'évidence que cette histoire, qui est aussi la mienne, était la seule qui pouvait être contée. Joël Pourbaix explique qu'« à l'intérieur de l'écriture poétique, une histoire désire être dite, [et que] rencontrer ce désir est la chance de l'errance. Le poème trouve alors sa voix, l'un et l'autre dénoués, échappant à toute fin³ ». Cette histoire rencontrée au cœur même de l'errance est celle dont je témoigne dans le recueil : ma proximité avec la violence, l'effacement de ma sœur, la confiance de sa tentative de suicide et son désir de mettre un terme aux meurtrissures de sa vie. Je croyais d'abord que ce n'était pas à moi de rendre compte de ce drame, d'en témoigner, mais le besoin d'écrire cette expérience m'a permis de concevoir que j'avais aussi vécu cette épreuve, d'une tout autre façon, et que j'étais la seule à pouvoir témoigner de ce point de vue. Ainsi, c'est ce que j'ai vécu en tant que sœur que je partage dans le recueil. Pour moi, ce témoignage est un accompagnement, une tentative de délivrer du drame un être que j'ai vu se briser.

L'histoire qui fait l'objet du recueil, celle de ma sœur battue, détruite, effacée, a été longtemps ce dont on ne peut pas parler. D'abord, parce que je ne savais pas comment aborder ce sujet, ensuite parce que je croyais que je n'en avais pas le droit et qu'en l'abordant, je blesserais plus de gens que je n'en aiderais. Pourtant, éviter de parler de cette histoire m'a fait beaucoup de mal. Chaque nouveau texte était hanté par le fantôme du visage blanc de ma sœur, tel que je l'imaginais lorsqu'elle a tenté de s'enlever la vie : un masque de porcelaine baigné de larmes, éteint par le désespoir. Je me suis finalement rendue à l'évidence que je souhaitais plus que toute autre chose écrire cette histoire. Pour me libérer

³Joël Pourbaix, « Dans les plis de l'écriture », in *Dans l'écriture*, Montréal, XYZ, 1994, p. 61.

certes, mais aussi parce que je sentais que ce texte appelait en moi une responsabilité. L'écriture me donnait les outils nécessaires pour réparer des choses qui semblaient destinées à rester cassées. Impuissante devant la grandeur du drame, je ne pouvais que l'aborder par le langage. J'allais ainsi rendre intelligible un monde chaotique. J'espère que ce texte porte la trace d'une résistance et que les poèmes permettront aux voix opprimées de se faire entendre, pour éviter que de telles violences ne se reproduisent. Ultimement, c'est aussi une offrande à ma sœur, en espérant ressouder notre lien, qui a frôlé la déchirure.

Je souhaite surtout que cette réflexion soit non seulement un complément au recueil de poésie, mais aussi l'expression de la relation privilégiée que ma démarche d'écrivain partage avec ma démarche d'artiste visuelle. Je souhaite que les liens invisibles qui relient ces deux disciplines dans ma pratique soient révélés, l'espace de ce dossier d'accompagnement, par la lumière fugitive des lucioles.

CHAPITRE 1

TESTIS. LE TÉMOIGNAGE COMME ACCOMPAGNEMENT

tombent
alors
les poussières
et les cendres
flottent
les présences
échappées
de sa voix
de la mienne

- LOUISE WARREN, *Noyée quelques secondes*

Lorsque j'ai accepté de raconter la tentative de suicide de ma sœur, une question a dès le départ hanté ma réflexion : où me situais-je en tant que témoin? En fait, de quoi étais-je témoin? J'avais l'impression que mon rôle n'était pas seulement de relater ma version du drame. Subsistait cette conviction que témoigner d'une telle violence, c'était accepter d'emblée d'accompagner l'unique témoin direct de cette violence, qui s'avère être ma sœur. En prenant la parole, je prends par la même occasion le relais et donne une voix à l'histoire inconcevable qui est la sienne. Évidemment, je ne peux me targuer de témoigner à sa place, puisque « par essence un témoignage [...] dit, à la première personne, le secret partageable et impartageable de ce qui m'est arrivé, à moi, à moi seule, le secret absolu de ce que j'ai été en position de vivre, voir, entendre, toucher, sentir et ressentir¹ ». Je ne peux donc pas témoigner à sa place, mais je peux témoigner du drame tel que je l'ai vécu, avec une distance qui me permettra peut-être de rendre la souffrance intelligible.

Ce rôle de *témoin du témoin* implique de respecter l'essence du témoignage dont parle Derrida et de ne témoigner que de ce que je connais. La lecture de *La douleur* de Marguerite Duras m'a permis de me positionner dans ce rôle. La narratrice, que l'on identifie rapidement à Duras, témoigne du retour des camps de Robert L. (que l'on peut rattacher à l'écrivain

¹ Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998 p. 51.

Robert Antelme, ancien compagnon de Duras). Elle fait état du corps décharné d'Antelme et des difficultés qu'il rencontre à son retour, mais ce récit est tout d'abord celui de son expérience à elle. Le corps de la narratrice devient le médiateur de ce retour.

Je me sens très près de la mort que j'ai souhaitée. Ça m'indiffère, et même cela, que ça m'indiffère, je n'y pense pas. Mon identité s'est déplacée. Je suis seulement celle qui a peur quand elle se réveille. Celle qui veut à sa place, pour lui. Ma personne est là, dans ce désir, et ce désir, même quand Robert L. est au plus mal, il est inexprimablement fort parce que Robert L. est encore en vie².

Le lecteur vit la douleur d'Antelme à travers celle de la narratrice. Duras accompagne le témoin des camps, qui n'est pas encore en mesure de parler, en faisant état de sa propre épreuve. La démarche de l'écrivaine dans ce témoignage littéraire est semblable à la mienne, en ce sens que tout comme Duras, je ne peux que constater la violence. Il n'en tient donc qu'à moi de devenir la médiatrice d'un drame que j'ai d'abord reçu sans filtre. Je ne peux parler pour ma sœur, puisque « personne ne *peut* [...] témoigner pour le témoin³ », mais je peux parler en mon nom et inclure dans le récit de mon expérience, cette dimension d'accompagnement.

L'instant de ma mort, un récit de Maurice Blanchot oscillant entre témoignage et fiction, m'a aussi aidée à définir les limites de mon rôle d'accompagnatrice. Le narrateur y témoigne de la mort évitée de justesse par « le jeune homme ». Le lecteur peut identifier le narrateur à Maurice Blanchot et déduire que le jeune homme dont il est question dans le récit est bien l'auteur de *L'écriture du désastre* et de *L'espace littéraire*. Cette identification est possible quand, après avoir parlé du jeune homme à la troisième personne tout au long du texte⁴, Blanchot conclut en écrivant : « Qu'importe. Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de *ma* mort désormais toujours en

² Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 79.

³ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 66. L'auteur souligne.

⁴ « Désormais, il fut lié à la mort par une amitié subreptice. » Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 11.

instance⁵. » Dans *Demeure*. Maurice Blanchot, Jacques Derrida présente une pensée similaire⁶. Cependant, en ne disant pas « je », mais en témoignant de l'histoire du jeune homme à la troisième personne, le narrateur semble se positionner comme tiers et donc, « témoigne pour le témoin, c'est-à-dire pour le jeune homme⁷ ». Évidemment, je ne peux témoigner pour le témoin comme dans le cas de Blanchot, puisque ce n'est pas moi qui ai vécu la tentative de suicide. Cependant, ce que je retiens de ce concept d'accompagnement, c'est que je possède, tout comme le narrateur, une distance qui me permet de poser un regard singulier et de témoigner de la mort qu'a souhaitée ma sœur. Je suis « *cel[le]* qui accompagne⁸ ».

Ce que Blanchot met en place dans *L'instant de ma mort* contribue à définir mon propre rôle de témoin par la nature même de l'expérience qu'il relate. Comme le jeune homme, ma sœur porte « l'instant de [s]a mort désormais toujours en instance⁹ ». Elle s'est retrouvée au seuil de la mort et le simple fait d'y avoir échappé l'a transformée d'une façon dont je ne peux témoigner, puisque les traces qu'a laissées la transformation sont si intimes que seule ma sœur en connaît le secret. Cependant, je peux déceler les signes de la mort évitée, ayant été le témoin extérieur de cette transformation. Ce qui me semble être le véritable objet de mon témoignage, c'est l'aveu de sa tentative de suicide, qui m'a révélé l'ampleur de la violence dont elle a été victime. Voilà « ce qui m'est arrivé, à moi, à moi seul[e]¹⁰ » et dont je suis l'unique témoin.

⁵ *Ibid.*, p. 20. Je souligne.

⁶ « On pourrait insinuer qu'il [Blanchot] exploite une certaine irresponsabilité de la fiction littéraire pour faire passer, comme en contrebande, un témoignage supposé réel, cette fois, non fictionnel, venant justifier ou disculper dans la réalité historique le comportement politique d'un auteur qu'il est facile d'identifier au narrateur et au personnage principal. Dans cet espace, on peut faire l'hypothèse que Blanchot tient à marquer finalement, à travers une fiction d'allure si évidemment testimoniale et autobiographique (auto-thanatographique en vérité) qu'il est quelqu'un que les Allemands ont voulu fusiller dans une situation où il aurait été visiblement du côté des Résistants. » Jacques Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 72. L'auteur souligne.

⁹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ Jacques Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 51.

Que ma sœur ait souhaité s'enlever la vie pour mettre un terme à la violence que son corps subissait est encore pour moi inconcevable. J'ai porté pendant près d'un an le secret de l'aveu de sa tentative de suicide. Je vivais jour après jour avec la culpabilité de n'avoir rien vu et surtout, de n'avoir rien fait. Elle est revenue dans le monde des vivants *in extremis*, altérée, et a choisi de nous mettre, mon frère et moi, dans la confiance. Dès lors, j'ai senti que j'avais échoué en tant que sœur. Ce n'était pas à moi que j'avais fait défaut, mais à elle. La violence qu'elle a endurée est irréversible. Elle est inscrite dans la profondeur de sa chair et de son esprit.

Je suis donc entrée à la maîtrise avec ce secret que j'avais accepté de garder. L'élaboration du projet de mémoire a fait ressurgir ce secret et m'a mise devant une évidence qui était tapie dans des zones que je ne souhaitais pas explorer. J'ai pris conscience qu'il revenait à l'écriture – et donc à l'écrivaine – de témoigner du secret sans toutefois trahir la confiance de ma sœur, car le « le témoignage ne consiste pas simplement à connaître ou faire connaître un secret, à le partager, mais à s'engager, d'une manière implicite ou explicite, à garder le secret¹¹ ». La poésie permet de faire cela. Ainsi, je peux réussir en tant qu'écrivaine, là où je sens que j'ai échoué en tant que sœur. Je peux, par mon témoignage, élever la violence pour en faire un objet d'art. C'est une mince compensation, mais c'est la seule que je puisse offrir dans un tel contexte, car la compassion a des limites que l'écriture semble être la seule à pouvoir repousser.

En me positionnant comme témoin, j'accepte une position de tiers. L'histoire qui n'impliquait au départ que ma sœur et son copain s'est prêtée à l'intrusion du tiers dès l'aveu de la tentative de suicide. Ma sœur a ouvert un espace qui était jusque-là resté intime. Un territoire inviolé où s'exécutait dans une routine silencieuse une violence inimaginable. Elle a choisi de briser ce cycle le jour où elle a voulu rompre le cycle de sa vie. Cependant, c'est en partageant son expérience, en l'offrant à mon frère et à moi, qu'elle s'est libérée du silence qui assurait la continuation de la violence. Je me suis interrogée longtemps avant de choisir d'écrire à partir d'un événement si personnel. Trahirais-je ma sœur en racontant son histoire?

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

Trahirais-je la confiance qu'elle m'avait démontrée ce matin de mars? J'ai cru pendant longtemps que je n'avais pas de droit sur cette histoire, pour finalement réaliser que dès qu'elle eut choisi de partager avec moi ce secret, il devenait en quelque sorte de mon devoir de transmettre une histoire qui était devenue la mienne. Respecter le secret tout en témoignant, tel que le conseille Derrida, c'est dénoncer la souffrance de mon point de vue, sans compromettre la part d'intimité qui n'appartient qu'à ma sœur.

1.1 Répondre de ses mots : la responsabilité du témoignage

Si conter cette histoire relève d'abord de mon devoir de sœur, cela relève aussi de mon devoir d'écrivaine et de façon plus générale, de mon devoir d'artiste. Au fil de l'écriture, la posture de témoin se transmue en art poétique. Ce n'est pas pour combler une dette envers l'Histoire que je témoigne en tant que poète, mais plutôt pour réactualiser une expérience personnelle, une expérience du monde qui a laissé une marque, une blessure : « Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres¹². » Il est dès lors question de partage et en choisissant la poésie pour transmettre mon témoignage, je m'engage artistiquement. Ainsi, le témoignage littéraire devient un engagement non seulement social, mais aussi artistique.

Ce qui distingue l'engagement social de l'engagement artistique est la forme même que prendra le témoignage. Ainsi, la transposition du témoignage, de la parole au poème, redéfinit la nature de l'engagement, qui n'est plus exclusivement social. Le travail de la forme, l'utilisation du matériau langagier et la recherche esthétique qu'implique toute œuvre littéraire différencient le témoignage comme engagement social du témoignage comme

¹² Shoshanna Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », in *Au sujet de la Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 55-56, citée par Julie Lachance dans « La posture testimoniale dans *L'Espèce humaine* de Robert Antelme et *La Douleur* de Marguerite Duras », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2003, p. 10.

engagement artistique. Toutefois, l'un n'empêche pas l'autre. L'écrivain assume la dimension sociale de son témoignage tout comme il assume sa qualité d'œuvre. Puisque c'est en vertu de sa forme que le témoignage va commander un autre type d'engagement, il n'est pas impossible d'adopter et de tenir ces deux positions. Le témoin qui choisit l'écriture pour transmettre son témoignage élabore aussi une œuvre, ce qui implique qu'il tienne compte des contraintes formelles qu'impose le matériau. Il doit considérer à la fois son rôle de témoin et son rôle de créateur dans l'accomplissement du témoignage. C'est donc un double engagement qui attend le témoin-écrivain, qui assume non seulement la transmission de sa parole, mais aussi la forme artistique par laquelle elle sera transmise, dans le cas présent, la forme poétique.

Le témoin accepte d'honorer ces engagements envers la personne qu'il accompagne. Le rôle d'accompagnatrice qu'endosse la narratrice lui demande de ce fait de réaffirmer son engagement envers sa sœur, qui est le premier récepteur du témoignage.

Dans le témoignage, la présence à soi, condition classique de la responsabilité, doit être coextensive à la présence à autre chose, à l'avoir-été présent à autre chose et à la présence à l'autre, par exemple le destinataire du témoignage. C'est à cette condition que le témoin peut répondre, et répondre de lui-même, être *responsable* de son témoignage, comme du serment par lequel il s'y engage et le garantit¹³.

Endosser un tel rôle définit le témoignage comme une liberté plus qu'une responsabilité, puisque « la liberté se [pense] comme possibilité de faire ce que personne ne peut faire à ma place¹⁴ ». Ainsi, il n'en tient qu'au témoin de partager une expérience qu'il est le seul à pouvoir rendre intelligible. Il ne s'agit donc pas de dire à la place de la sœur, mais d'expérimenter sa liberté en partageant une version de l'histoire que seul le témoin-accompagnateur connaît. Le geste du témoignage, le partage de la parole, deviennent ainsi une façon concrète de respecter l'engagement et la relation à l'autre qui sont à la base du

¹³ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 40-41.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

témoignage. S'opère alors une transmission de la parole qui permet à l'indicible de trouver un espace d'expression.

En engageant sa parole devant les autres, la narratrice admet d'abord la difficulté de dire avec justesse l'ampleur de la violence. Le partage de sa parole permet cependant de créer un espace relationnel où il sera possible d'apaiser la violence à l'aide de l'écriture. Le souffle induit dans la parole est le geste de partage qui déclenchera l'entreprise testimoniale. Le souffle devient l'acte initial, le début du témoignage: « *Le dire [...]* suggère une “respiration s'ouvrant à l'autre et signifiant à autrui sa signifiante même”; il est en cela “témoignage”¹⁵. » Le souffle devient ainsi le geste initiateur du témoin, celui qui scelle sa responsabilité envers l'autre et qui donnera au témoignage l'espace nécessaire à son déploiement.

Si le témoin doit d'ordinaire offrir sa parole à l'oral, l'écrivain qui choisit le témoignage littéraire inscrit celle-ci dans la langue. Il pose un geste que lui seul peut accomplir. Il se distingue ainsi de l'autre qu'il a choisi d'accompagner et qui lui a préalablement confié son témoignage oralement, devenant par le fait même un témoin à part entière et non pas seulement un *témoin du témoin*. L'écriture caractérise tout le projet du témoignage et la démarche créatrice se retrouve au cœur de l'entreprise. Entreprendre ce projet en ayant comme objectif la production d'une œuvre littéraire facilite le partage du drame. Le témoin retrouve en l'écriture une manière de refuge, un soutien qui lui permet de résister. Le geste d'écrire, de travailler la langue joue aussi un rôle d'accompagnateur. La démarche artistique offre à la démarche testimoniale une sécurité qui permet de témoigner plus facilement. Le témoin n'est pas seul devant son témoignage : la langue est là, comme un tiers. Elle semble tenir le même rôle que la narratrice auprès de sa sœur. Elle porte un témoignage qui lui est propre, celui même de l'écriture du recueil. En cela, la langue est elle aussi témoin à part entière : elle est seule à pouvoir rendre compte du processus de création. Si l'écriture a le pouvoir de consigner le témoignage de la narratrice, elle a aussi la capacité de garder les traces de la démarche de l'écrivain. Elle devient, pour ce dernier, un journal de création, où est fidèlement recueillie l'épreuve de l'écriture du recueil.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Geste d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005, p. 16. L'auteur souligne.

L'écrivain, fort de son lien privilégié avec la langue, a le devoir de témoigner des situations de drame. L'histoire qui doit être racontée joue un rôle qu'il ne soupçonne pas dans cette décision de partager son expérience. Le texte à venir existe avant le papier et il ressurgira toujours comme étant celui à écrire, malgré les détours empruntés. L'éviter, c'est admettre qu'on ne sait pas comment raconter cette histoire. C'est aussi aller à contre-courant dans la démarche d'écriture. C'est se battre contre une force qui prendra le dessus à un moment ou à un autre. L'écrivain doit donc faire confiance à cette histoire qui semble indicible. Il doit d'abord faire confiance à la force du témoignage avant de s'en remettre à l'écriture : « Ni le poème, ni le chant ne sauraient intervenir pour sauver l'impossible témoignage; au contraire, c'est le témoignage qui peut éventuellement fonder la possibilité du poème¹⁶. » Cette possibilité du poème doit donc partir de l'histoire que le témoin porte en lui. Il écrit ainsi en ne sachant pas autre chose que ce qu'il a vécu : « Nous parlons de ce qu'on ne peut nommer. Très précisément chaque mot désigne l'inconnu. Ce que tu ne sais pas, dis-le. Ce que tu ne possèdes pas, donne-le. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire¹⁷. »

1.2 Déterrer les souvenirs pour appeler la résistance

Le témoignage devient le lieu de la réactualisation des événements traumatiques qui l'ont au départ appelé. L'écrivain peut, à l'aide de la fiction, revivre ces événements sous un angle différent. Témoigner, c'est de nouveau se rendre présent à ces événements. En réaffirmant sa présence, l'écrivain peut choisir l'issue du drame et faire de ce qui apparaissait d'abord sous le signe de la destruction une expérience salvatrice. Dans la préface de *Si c'est un homme*, Primo Levi prend soin de mentionner ce rôle du témoignage : « J'ai écrit mon livre [...] avant tout en vue d'une libération intérieure¹⁸. » La nuance est importante quand le

¹⁶ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages Poche/Petite bibliothèque, 2003, p. 38-39.

¹⁷ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O .L., 1999, p. 29.

¹⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 8.

témoignage devient la seule façon de se libérer d'un événement qui nous a blessé. Je parle ici de témoigner de la douleur et de l'incompréhension, de la peur de la perte et du deuil. Lorsque l'expérience implique la mort et la perte, l'écriture peut devenir le moyen de prendre en soi l'événement et d'admettre qu'il a bien eu lieu, espérant ainsi en retirer une certaine compréhension. Porter sa parole au dehors et faire le pari du partage, c'est provoquer la confrontation pour ainsi affronter l'expérience.

L'écrire, c'est concrétiser ce partage pour consigner ce qui a causé tant de destruction. Il est désormais possible de cerner l'expérience puisque l'écriture pousse à trouver les mots pour nommer l'innommable. Écrire, c'est aussi laisser une trace du courage qui a été nécessaire au témoignage. C'est revendiquer ce courage et continuer de le vivre dans le partage du texte avec le lecteur. Le témoin réaffirme sa présence à l'autre en offrant sa parole. L'écrivain, lui, réaffirme son geste, son désir d'inscrire cette parole dans la durée. Le recueil est la manifestation de cette durée et rend le geste du témoignage, déjà difficile et courageux, permanent. C'est une parole dont la lecture peut être constamment renouvelée et à laquelle l'accès sera prolongé. L'écrivain qui témoigne fait donc preuve d'un courage d'autant plus important qu'il devra assumer son geste à chaque lecture.

Celui qui aborde sa souffrance par l'écriture le fait parce qu'il n'a pas d'autre choix. La langue est parfois la seule façon de rendre sensible une expérience qui propulse hors du quotidien, une épreuve qui fait dévier les jours et les rend aveuglants par trop de lumière ou trop de noirceur. Le langage devient le moyen d'envisager de nouveau ce monde déviant sans perdre pied. La perte de repères, l'expérience d'une douleur nouvelle, la colère et l'incompréhension nous aveuglent comme elles nous engloutissent. La création littéraire combinée au témoignage permet de se repositionner dans un monde devenu soudainement indéchiffrable.

Si l'écriture du témoignage est d'abord salutaire pour l'écrivain, elle peut devenir salvatrice pour tout lecteur qui en prendra connaissance. Ainsi, le pouvoir du témoignage ne relève plus seulement de l'intime, mais il acquiert une valeur universelle dès qu'il est offert au monde. Il est nécessaire d'essayer de dépasser les limites évidentes du drame pour que les principaux objets du témoignage – la tentative de suicide, la violence et la perte – soient

transcendés. Le poème offre un nouvel espace où une suite peut être écrite sous le signe de l'espoir et de la guérison.

Cette dimension salvatrice du témoignage peut être perçue comme la résistance ultime de l'écrivain qui, confronté à une réalité qui le dépasse complètement, doit définir un territoire où il lui sera possible de lutter. L'écriture devient un outil qui lui permettra de reconfigurer le monde. La poésie offre au témoin cet espace de création où il devient possible de réactualiser le drame qui a entraîné la destruction, le jouant en quelque sorte dans le but de conjurer sa fin tragique.

1.3 Réinventer le monde ou La nécessité de la fiction dans le témoignage

Selon Jacques Derrida, l'auteur d'un témoignage, « toujours seul témoin de ce dont il parle, peut dire vrai ou faux, dire vrai ici et faux là, entre-tisser une série d'interprétations, de connotations, de réflexions d'incidences invérifiables autour d'une trame ou d'une chaîne objectivement avérées et insoupçonnables¹⁹ ». Il en est ainsi d'« un texte qui ment [...] en vue de produire une œuvre littéraire²⁰ ». Dans le cas de *Dans la lueur des lucioles*, où il est question d'un témoignage abordant la violence, la fiction permet à l'écriture d'advenir.

Au moment d'écrire, je me suis rapidement aperçue qu'une identification avec la narratrice n'était pas souhaitable. Bien que le témoignage soit en partie inspiré de mon expérience, je ne pouvais continuer à revivre, par l'écriture, la douleur et la souffrance qu'a impliquées cette épreuve. En laissant s'introduire la fiction, j'ai permis à la narratrice du récit – qui est le seul vrai témoin – de revendiquer sa propre voix. Cette dissociation lui donne une liberté qui est nécessaire au déploiement du témoignage. Les images surgissant de l'écriture ne sont plus uniquement celles que je connais, mais elles sont aussi celles de ma narratrice qui, dans les poèmes, dévoile une histoire qui partage des points communs avec la mienne,

¹⁹ Jacques Derrida, *Demeure*, op. cit., p. 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

tout en proposant une réalité différente. Au fil de l'écriture se construit la mémoire de la narratrice, qui se dissocie de la mienne : « Ce qui s'écrit sur le papier est une transformation de ce que je possède, une organisation fictive et non pas un duplicata de ma réalité mémorielle²¹. »

L'intervention de la fiction au sein du témoignage littéraire peut mener à la résolution des failles mémorielles qui entravent l'écriture. Lorsque le souvenir ne suffit pas, et que la réminiscence apparaît à l'écrivain comme un tissu aux mailles lâches par lesquelles s'échappent les détails qui motivent l'écriture, l'invention devient le moyen de resserrer ces mailles pour donner au geste un nouveau souffle. Dans ce cas, les poèmes du recueil ont besoin d'un souffle long, qui permet la respiration et laisse le temps au témoin de dire l'horreur.

La lenteur propre au temps poétique s'oppose [au] rapt historique [...], à ce recel du temps humain, entre concussion et corruption, exaction et malversation, non parce qu'elle représente une sorte de baisse de régime, d'engourdissement, menant à l'apathie, à la mollesse, à l'indolence, mais parce qu'elle incarne la « persistance » et la « ténacité », l'« endurance » et la « résistance », sens fort des mots *lentos* et *lentus*.²²

Ce temps poétique caractérisé par la lenteur, semble aussi être le temps de l'écriture. Relater la violence demande du temps et le poème offre l'espace nécessaire à l'existence de ce temps. La lenteur est nécessaire surtout puisqu'il est question de réparer, de soulager des blessures. Le temps de la guérison est lui aussi caractérisé par la lenteur et la patience, et c'est ce qui est primordial ici.

Si la lenteur était nécessaire dans le cas de mon recueil, ce n'est pas toujours le cas. Dans *Noyée quelques secondes*, Louise Warren entraîne le lecteur dans un texte qui rapidement laisse à bout de souffle. Elle donne réellement l'impression de la noyade. Dans ce long poème, il n'y a pas de place pour le répit. Impossible de sortir sa tête de l'eau pour

²¹ Eddy Pelletier, *Chambres évidées* suivi de *La mémoire et l'oubli dans le processus créateur*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997, p. 141.

²² Pierre Ouellet, *Testaments. Le témoignage et le sacré*, Montréal, Liber, 2012, p. 180.

reprendre de l'air. C'est avec un souffle précipité que se fait la lecture du recueil. Ici, être à bout de souffle sert le propos de Warren. Manquer d'air à la lecture des vers fait partie de l'expérience formelle du poème.

seul
et même nom
si humaines
les voix
sous
les arbres
si petit
le trou noir
dans la terre
si grise
l'eau
tout au fond
ainsi
l'eau
le noir
portent
une musique
de cendres
de vent doux
de juin
ainsi
le deuil
devient
une chose
une boîte
infiniment
petite
tenue
à
l'extérieur
de soi²³

²³ Louise Warren, *Noyée quelques secondes*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Poésie », 1997, p. 63.

Seuls les changements de strophes, assez espacés, permettent de souffler, juste assez pour poursuivre la lecture. Le souffle coupé qui traverse *Noyée quelques secondes* révèle la vérité du texte, puisqu'il devient une composante essentielle de la réception du poème.

Dans le cas de *Dans la lueur des lucioles*, c'est l'entrée dans la fiction qui rythme le souffle du témoignage et lui demande une certaine longueur. La narratrice doit pouvoir, à l'intérieur du souffle, introduire les éléments fictionnels qui permettront de poursuivre le témoignage. Il est important de sentir que le souffle permet la confiance, le partage, qu'il *laisse le temps* de dire. Un souffle court ne permettrait pas l'aveu, puisque ce qui est souhaité ici, c'est un espace de partage où le témoin peut se sentir en confiance. Un souffle long permet à la mémoire de faire son travail, de faire ressurgir les images qui composeront le corps du témoignage. Ces images se juxtaposeront aux éléments de fiction pour offrir un témoignage traversé d'un même souffle.

Le travail fictionnel peut s'avérer essentiel dans le cas d'un témoignage traitant de sujets graves. J'ai réalisé pour ma part que témoigner de la violence n'était possible que par la fiction, sinon, l'écriture devenait insoutenable. Le fait qu'un être cher soit victime des événements violents dont je devais faire état posait un problème important. La remémoration est laborieuse lorsqu'elle implique le corps mutilé d'un proche, une tentative de suicide et une relation brisée. En fait, même la remémoration de moments heureux devient difficile quand ils sont liés à la douleur. Dans *La Place*, Annie Ernaux dit la difficulté de se souvenir à la suite de la mort de son père : « Plusieurs mois se sont passés depuis le moment où j'ai commencé ce récit, en novembre. J'ai mis beaucoup de temps parce qu'il ne m'était pas aussi facile de ramener au jour des faits oubliés que d'inventer. La mémoire résiste¹. » Cette résistance de la mémoire soumise à la douleur peut être contournée lorsque le témoin se permet « la facilité d'inventer » dont parle Ernaux. Dans le cadre d'un projet de témoignage littéraire, cette avenue paraît logique puisqu'elle donne le moyen de s'extirper de l'apathie où le témoin peut se trouver.

¹ Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 100.

Dire oui à l'invention, à l'intrusion de la fiction dans le témoignage d'une expérience au départ véridique, c'est trouver la distance adéquate qui permettra d'éviter le statisme que peut causer la relation d'événements traumatiques : devant une violence trop proche de nous, la seule idée de devoir la revivre est paralysante. La fiction devient un moyen de relater la violence sans pour autant devoir s'y identifier de nouveau, en raison de la distance critique qu'elle institue, tel que l'explique Paul Ricœur.

L'horreur s'attache à des événements qu'il est nécessaire de *ne jamais oublier*. [...] Le rôle de la fiction dans cette mémoire de l'horrible, est un corollaire du pouvoir de l'horreur, comme de l'admiration, de s'adresser à des événements dont l'unicité exprime importe. [...] Nous retrouvons le pouvoir qu'a la fiction de susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique. Ici encore, il appartient à l'imaginaire de représentation de « dépeindre » en mettant « sous les yeux ». [...] La fiction donne au narrateur des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer².

Paul Ricœur donne en exemple les témoignages de la Shoah, dont les victimes « sont par excellence les délégués auprès de notre mémoire de toutes les victimes³ ». Il est en effet difficile de passer sous silence les nombreux témoignages des camps de concentration qui ont suscité une réflexion importante non pas chez les historiens, mais entre autres, chez les littéraires⁴. Cette prise en charge de ces témoignages par la littérature démontre l'importance qu'occupe la fiction dans la transmission d'expériences de l'horreur. Dans *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun témoigne de son passé de détenu au camp de Buchenwald. Cela lui prendra des années à écrire ce récit qu'il ne peut concevoir hors de l'espace fictionnel et ce, dès sa sortie du camp en 1945.

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est

² Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 340-342. L'auteur souligne.

³ *Ibid.*, p. 340.

⁴ « Pour l'essentiel, les historiens ont laissé la réflexion sur ce gigantesque corpus [celui des témoignages de la Shoah] aux littéraires, au divers « pys » : psychiatres, psychologues, psychanalystes, et dans une moindre mesure aux sociologues. » Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 15.

tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. [...] Ne parviendront à cette substance [...] que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage⁵.

Le doute qu'exprime Semprun renvoie à la pensée de Ricœur selon laquelle une expérience inimaginable est impossible à raconter sans la fiction. Loin de moi l'idée de comparer l'expérience de la violence vécue par la sœur de la narratrice à celle d'un survivant des camps, mais je retiens cependant, dans ce qu'affirment conjointement Semprun et Ricœur, le besoin d'un espace de création qui permet de dire l'expérience et de la rendre tangible, aspirant ainsi à ce que Semprun nomme la « vérité du témoignage ». La probabilité de tendre vers une écriture vraie lorsque le témoin se permet d'introduire dans le récit de son expérience une part de fiction est plus grande, puisque la fiction permet de dépasser l'aveuglement de l'horreur, conjurant l'incapacité d'écrire vécue par le témoin qui s'y voit confronté.

En me trouvant face à ce problème, j'ai décidé de laisser entrer la fiction dans un récit qui s'attardait aux détails anodins, évitant ainsi les sensations importantes qui permettraient au poème de donner à voir et de remplir la condition première du témoignage qui stipule la présence⁶. Je me suis détachée de mon histoire pour y poser un regard critique qui m'a permis non seulement de sortir de la paralysie dans laquelle je me trouvais, mais aussi de remplir les failles mémorielles qui entravaient le récit. Ces failles, qui laissaient dans le tissu testimonial des trous que je croyais devoir remplir de « vrai », se sont finalement avérées insignifiantes. En choisissant le témoignage, l'écrivain accepte d'emblée la possible défaillance de sa mémoire. La réminiscence qu'implique le travail mémoriel ne peut devenir un texte littéraire qu'en allouant à la fiction ces espaces vides où les souvenirs se présentent comme des objets incomplets et fragmentés. Pierre Ouellet croit d'ailleurs que l'écriture permet à celui qui s'y prête de devenir « cet autre, qui se rappelle ce qu' [il] oublie, au rythme où [il] le vi[t], jusqu'à ce que la date de [s]a mort vienne s'accoler par un trait d'union à celle de [s]a

⁵ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 25-26.

⁶ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 31

naissance⁷ ». Ainsi, l'écrivain se plonge dans un état qui lui donne accès à une mémoire prête à jouer le jeu de la fiction.

Tout au long de ce témoignage littéraire, j'ai dû accepter, en tant que témoin et poète, de me prêter au jeu. Je me suis plongée dans une temporalité qui commençait à m'échapper. Ce temps du traumatisme me revenait en images, sans pour autant former de chronologie précise. Ma mémoire s'occupait cependant de retracer le fil conducteur qui, au gré des images, a permis le témoignage. Pierre Ouellet explique ce phénomène qu'expérimente l'écrivain, à plus forte raison celui qui fait le pari du témoignage.

Je n'ai pas d'histoire. Mais une mémoire. Rien qu'une mémoire, et défaillante, mais inventive, qui y supplée, à cette absence de vrai passé. Cette mémoire? Un temps interne, fictif, qui tiendrait lieu de temps réel, espèce d'espace tout intérieur, qui remplacerait le lieu physique, qu'on n'a pas eu, n'aura jamais⁸.

En fait, selon ce qu'affirme Ouellet, l'écrivain ne fait le choix de la fiction, mais la mémoire elle-même, en tant que système « défaillant », l'appelle naturellement, fournissant au témoin les outils dont il a besoin pour accomplir le don de la parole. La mémoire lui permet d'accéder à un espace relationnel possédant sa propre temporalité qui deviendra un lieu d'accueil du témoignage.

Il semble que le témoignage ne puisse être envisagé autrement que par la fiction, puisque la mémoire est intrinsèquement destinée à défaillir. Dans le cas du témoignage littéraire, la fiction tient un rôle beaucoup plus important, puisqu'il n'est plus question de combler une simple défaillance mémorielle, mais bien d'invoquer « l'imagination de l'inimaginable, [...] en travaillant la réalité, en la mettant en perspective⁹ ». Cette mise en perspective, c'est la distance adéquate évoquée plus tôt et qui, dans le cas de traumatismes et d'expériences violentes, devient essentielle à la poursuite du témoignage.

⁷ Pierre Ouellet, *La vie de mémoire*, Montréal, Le Noroît, 2002, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

⁹ Jorge Semprun, *op. cit.*, p. 166.

Bien qu'exclue dans les témoignages historiques, la fiction est, selon Annette Wieviorka, parfois inévitable : « Le témoignage se mue parfois en littérature. Un vrai livre est supposé mieux assurer la transmission. Mais surtout, dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, qu'elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité¹⁰. » Ainsi, le témoignage a la possibilité de survivre à l'indifférence s'il s'incarne au sein d'une œuvre littéraire. La fiction rend possible la survivance d'une parole qui risque de tomber dans l'oubli. La littérature permet de faire ressentir l'expérience partagée au lecteur, hors de l'encombrement des dates et des noms, des endroits précis où elle a été vécue. Ces détails chers aux historiens¹¹ s'avèrent inutiles dans le cadre du témoignage littéraire, puisqu'il n'est plus question d'exactitude des faits, mais plutôt de la transmission sensible d'une expérience de prime abord inconcevable.

Ceux qui ont choisi la fiction au détriment de la vérité historique¹² ont offert des récits ou des poèmes qui, par leur distanciation d'avec l'histoire, ont réussi à transmettre des témoignages qui se sont inscrits dans « l'éternité ». Derrida écrit : « Ces deux temps, celui de l'objectivité et celui du phantasme ou du simulacre fictionnel, qui est aussi celui de l'expérience testimoniale, demeurent absolument incommensurables¹³. » Les qualités d'objectivité et de fiction sont pour Derrida indissociables du témoignage. Ainsi, un témoignage littéraire qui réunit à son tour ces conditions appartient à un espace temporel qu'il est impossible de définir à l'intérieur de cadres historiques.

C'est ce que *Dans la lueur des lucioles* propose : la remémoration d'une expérience traumatique qui revient à la narratrice par *flashes*. Ainsi, dans la deuxième partie, celle qui se consacre plus particulièrement à la réminiscence, les tableaux se présentent dans un désordre apparent réglé par certains repères temporels tels que les saisons ou les fêtes de fin d'année. Remettre les événements dans un ordre plus ou moins chronologique n'a pas ici lieu d'être : cette opération ne ferait que soumettre le témoignage aux critères d'exactitude historique

¹⁰ Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² Parmi eux : Jorge Semprun et Maurice Blanchot, puisqu'il sera question d'eux ici.

¹³ Jacques Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 77.

préconisés par les historiens. L'effet du travail de mémoire, de cette remémoration spontanée, serait anéanti par une tentative inutile d'ordonner chronologiquement des événements que la narratrice revit hors de toute temporalité. C'est le corps qui agit comme médiateur : il impose au témoignage son propre rythme, son propre souffle.

1.4 Le témoignage : espace de tous les temps

Le témoignage littéraire possède un lieu qui lui est propre. Un lieu de rencontre des temps, aménagé pour l'accueil de la parole du témoin. Cet espace est envisageable au sein d'une temporalité éclatée où se réunissent en un même lieu le passé, le présent et le futur, pour former l'« unité plurielle [...] de la temporalité¹⁴ ». Cette conception du temps est contraire à la convention : « C'est en effet dans le cadre de la simple succession que nous plaçons non seulement cohésion et déroulement, mais encore changement et permanence¹⁵. » C'est d'ailleurs ce que prônaient les historiens qui ont rejeté la plupart des témoignages de la Shoah, les déclarant invalides dans une perspective historique¹⁶. Il semble apparent que ce qui pose problème à ces historiens devient essentiel et riche dans le témoignage littéraire. Dans la relation d'un drame, que le témoin puisse faire le don de sa parole sans se soucier des détails temporels permet un témoignage « valide » non pas par sa qualité historique, mais par sa valeur littéraire, et une liberté qui propose un récit plus fidèle à l'expérience sensible des événements. À cet effet, Didi-Huberman affirme qu'il faut éviter de concevoir les événements historiques selon une durée précise.

Il ne faut pas dire qu'il y a des objets historiques relevant de
telle ou telle durée : il faut comprendre qu'en chaque objet

¹⁴ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 131. Selon Martin Heidegger, *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶ Selon Lucy Dawidowicz, une des historiennes que cite Wieviorka, « certaines de ces dépositions peuvent davantage égarer le chercheur non averti que l'aider ». Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 15.

*historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres*¹⁷.

Cette conception des objets historiques rejoint la temporalité à l'œuvre dans l'espace testimonial. Les temps se fondent les uns aux autres, donnant au témoin un libre accès aux souvenirs qui se présentent comme un « émiettement temporel »¹⁸.

Il est alors possible pour la narratrice d'avoir accès, à partir du présent du témoignage, à deux dimensions temporelles : le passé de sa sœur et le futur du lecteur. Ce dernier, en lisant le recueil, accomplira l'actualisation de la parole vive qui caractérise le témoignage. Ainsi, la lecture du texte permettra au lecteur d'à son tour accéder à cet espace de rencontre des temps. Son souffle prendra en quelque sorte le relais du souffle du témoin, assurant ainsi la transmission de la parole et la pérennité de l'espace du témoignage. Les deux souffles permettront d'ouvrir le lieu pour y revivre, au présent, le passé intrinsèque des événements¹⁹.

Dans ce lieu, il est possible d'aborder le deuil et le manque sous un autre jour, qui n'est pas celui de la durée. L'expérience de la perte ou de la rencontre avec la mort n'a donc pas à être l'aboutissement de l'œuvre. *Dans la lueur des lucioles* s'ouvre sur le constat d'une expérience de la mort : la tentative de suicide de la jeune sœur plonge la narratrice au cœur de ce sentiment de manque. Même si chronologiquement cet événement ne s'inscrit pas au début de l'expérience, mais vers la fin, il n'en reste pas moins que dans le témoignage, il est fondateur. Il doit donc ouvrir le recueil : « La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction: règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence »²⁰. S'ouvre donc « sous l'empire de la

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 43. L'auteur souligne.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹ « En "soufflant" un espace on ne crée pas seulement un lieu: on lui *insufflé du temps*. C'est-à-dire *des temps*. » Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 38. L'auteur souligne.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 9.

destruction » un témoignage qui ne peut se mouvoir que dans l'éclatement temporel. La confusion inhérente au témoignage, la difficulté de parler du corps meurtri de la sœur violentée et de sa rencontre avec la mort ne peuvent se réaliser que par l'acceptation d'une certaine anarchie des souvenirs et des images. Ainsi, l'espace du témoignage permet de concevoir le récit hors d'une conception chronologique du temps : « Rattaché au Souci²¹, l'entre-vie-et-mort cesse d'apparaître comme un intervalle de temps, mais constitue, en s'étirant, son être véritable comme cet étirement même qui enveloppe son propre commencement et sa propre fin et donne sens à la vie comme entre-deux²². » Le témoin, ainsi apte à concevoir la vie selon « l'unité plurielle [...] de la temporalité²³ », peut, au sein de l'espace du témoignage, aller et venir à sa guise, laissant libre cours à la remémoration qui s'accomplit dans l'étirement du temps.

Inscrire la parole du témoin et en faire un témoignage fixé dans la durée du texte revêt dans un tel espace tout son sens : « Écrire revient à donner du sens à des instants qui par eux-mêmes n'en ont pas, c'est lier des fragments qui se précipitent de façon incohérente dans une durée aveugle²⁴. » Le geste d'écriture permet ainsi d'organiser l'incohérence inhérente au surgissement des fragments qui assaille le témoin lors de la remémoration. L'organisation du chaos permet aux instants individuellement insignifiants de trouver leur sens et leur place au sein du témoignage. Il n'est pas surprenant de constater cette capacité de l'écriture quand on pense qu'une œuvre littéraire n'a pas de difficulté à briser la chronologie traditionnelle pour préciser certains détails nécessaires à la compréhension du texte. Le témoignage littéraire emprunte cette technique à la fiction qui n'a pas à se conformer à quelque règle que ce soit. Contrairement au témoignage traditionnel, il évolue dans le même espace que la fiction,

²¹ Le Souci est chez Heidegger « ce qui "possibilise" la temporalité », avec « l'unité plurielle des trois ek-stases de la temporalité ». Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 131. « La temporalité est désormais l'unité articulée de l'à-venir, de l'avoir-été et du présenter, qui sont ainsi donnés à penser ensemble. » *Ibid.*, p. 129.

²² *Ibid.*, p. 132.

²³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 131.

²⁴ Joseph Bonenfant, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, no. 1, avril 1972, p. 18, cité par Denise Brassard, *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Les champs de la culture », 2007, p. 170.

s'appropriant sa liberté d'invention. Le témoignage se construit comme une nouvelle ou un roman, sans souci de la vérité. La seule vérité à laquelle doit se plier le témoin, c'est celle que renferme son histoire. C'est son rapport sensible avec l'objet du témoignage qui le guide quant à la part de fiction à introduire dans son récit.

Je sais que mon désir d'être fidèle à l'expérience de ma sœur afin de respecter ce qu'elle a vécu, sans pour autant m'obliger à la censure, a influencé l'insertion d'éléments fictifs. Ces derniers se sont avérés salutaires puisqu'ils ont permis la distanciation, et donc, le respect de l'aveu de ma sœur. C'est dans la fiction que j'ai trouvé une certaine liberté de raconter. En « fictionnalisant » mon témoignage, je ne sentais plus que je portais atteinte à la pudeur de ma sœur. Je savais que l'histoire que j'écrivais n'était plus tout à fait la sienne : elle relevait désormais autant de la fiction que de la réalité. C'est d'ailleurs ce qui octroie à ce témoignage une vérité qui lui est propre.

Le poème peut être perçu comme une inscription de l'instant. De par sa construction fragmentaire, le recueil réunit les instants fixés dans chaque poème. Bien que « n'étant pas une pure catégorie de temps, [l'instant] s'y trouve, et c'est en lui que le temps et l'éternité se touchent²⁵ ». Ce contact avec l'éternité propose ainsi la pérennité du poème qui peut aspirer à une transcendance temporelle. Que l'instant se distingue des catégories temporelles que l'on connaît – passé, présent, futur – tout en faisant partie de la temporalité, prend dans le cadre du témoignage un sens important, puisque le recueil devient dans ce cas la réunion des instants fondamentaux du témoignage. Réunis, les poèmes permettent non seulement de créer l'unité structurante du témoignage, mais aussi de donner un sens commun à ces instants qui ressurgissent d'abord dans l'incohérence.

Chaque poème est un état de la présence, une manifestation du corps à un instant précis. Le recueil est le réceptacle de ces états qui, réunis, donnent à lire une histoire. Séparément, les poèmes semblent être les indices d'une énigme impossible à résoudre. C'est le rassemblement de tous ces indices qui permet la résolution de l'énigme. La relation entre la narratrice et sa sœur est d'ailleurs construite sur le même schéma. La narratrice est au départ

²⁵ Søren Kierkegaard cité par Denise Brassard, *op. cit.*, p. 173.

plongée dans la confusion par rapport à sœur. C'est alors qu'elle décide de résoudre le mystère qu'elle représente pour elle. Chaque souvenir, chaque image qu'elle fixe dans un poème lui permet de préciser l'image de sa sœur, de retracer une figure concrète qui permettra de dénouer la violence et d'espérer l'absolution.

Cristalliser l'instant dans la forme poétique demande non seulement un espace temporel adéquat, mais requiert aussi une réceptivité particulière de la part de l'écrivain. Pour capturer ce que Louise Warren appelle le « vif instant²⁶ », il faut être présent, absolument. Selon Warren, c'est l'intensité de la présence et l'ouverture qu'elle implique qui permettent de capter ce moment : « Seule compte la disponibilité. Être réceptive c'est accueillir l'instant²⁷. » La réceptivité dont il est question ici implique d'être à l'écoute du poème à venir. Saisir l'instant, c'est donc percevoir ce qui doit être écrit et en quelque sorte faire confiance à la langue. Cet état particulier que Warren nomme le dessaisissement « appelle la transformation : tout changement qui s'opère déstabilise à des degrés divers²⁸ ». Ainsi, être réceptif et présent lors de l'écriture, c'est accueillir la déstabilisation et le changement qui travaillent au sein même du projet d'écriture.

Être présent, c'est le pacte tacite que fait le témoin qui choisit d'offrir sa parole. À chaque fois qu'il dit « je », il réitère l'acte de présence essentiel à l'accomplissement du témoignage. Vouloir capturer l'instant dans une œuvre testimoniale et poétique semble aller de soi puisqu'à la fois poésie et témoignage offrent les conditions nécessaires pour fixer l'instant : le recueil, construit de façon fragmentaire, fait ressurgir des moments vécus qu'il rend sensibles, alors que le témoignage convoque la présence de l'écrivain. L'espace du témoignage devient de ce fait l'endroit où cela peut se réaliser : « Il s'agit ici d'ouvrir un territoire, de circonscrire l'espace et d'engager une écoute²⁹. » La définition d'un lieu consacré à l'accueil du témoignage trace les limites d'un espace temporel où se réunissent tous les temps. L'instant, au sein de cet espace, peut être décrit comme le présent du

²⁶ Louise Warren, *Interroger l'intensité*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 2009, p.71.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁹ *Ibid.*, p. 76

témoignage. En expérimentant la réminiscence, le témoin réinvestit le passé pour en faire un événement qu'il revit au présent. Cela permet de conceptualiser l'instant non seulement comme la promesse de la durée, puisqu'il se rapproche de l'éternité, mais aussi comme le gage de la présence ultime du témoin au sein du témoignage. Chaque poème devient donc la preuve et l'actualisation de cette présence, ancrée dans une temporalité propre à l'espace testimonial.

Inscrire l'instant dans le poème impliquait d'affronter la violence vécue par ma sœur. Je me suis ainsi confrontée à la difficulté de rendre les sensations du corps intelligibles. Ce contact de l'instant avec l'éternité permet cependant de mettre en scène les moments de violence dans un espace où il n'est plus question pour le corps de revivre la douleur, puisque le présent du témoignage permet d'imposer de nouveaux paramètres à l'événement, le libérant ainsi de sa charge dramatique. C'est en fait le seul moyen de témoigner, les événements étant perçus comme des objets. Levinas écrit à ce sujet que « les instants s'écoulent comme s'ils étaient des choses. Ils s'écoulent, mais ils sont retenus³⁰ ». Le témoignage est un moyen de retenir ces instants et d'empêcher la banalité de leur enchaînement. Leur qualité de chose permet de les manipuler comme s'ils étaient un matériau artistique.

Les poèmes de *Dans la lueur des lucioles* ont nécessité une écoute qui m'a demandé de m'ouvrir au rapport qu'a entretenu le corps de ma sœur avec la violence. Les instants les plus difficiles à fixer ont sans aucun doute été ceux donnant à voir la violence perpétrée au corps. Ils appelaient une part de fiction que je n'arrivais pas à accepter : je me devais de nommer la violence, de la décrire. Cela me semblait au départ impossible et s'est d'abord traduit dans l'abstraction. Les détours que j'empruntais pour éviter de faire ressentir la violence n'arrivaient pas à capturer une temporalité qui serait propre au poème. Lorsque j'ai accepté de décrire le corps violenté et les sévices qui l'ont mené aux limites de la mort, chaque poème a trouvé sa temporalité propre. La durée inhérente à chaque instant se manifestait de façon différente, saturait la marge d'une densité variable. Cette multitude de temporalités a

³⁰ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1993, p. 124.

constitué ce que je ressens comme le temps du recueil. Il me semble en effet que l'ensemble des poèmes propose un temps acyclique qui s'ouvre et se ferme sur un crépuscule. Ce qui est intéressant, c'est de penser que le moment de chaque crépuscule n'est pas révélé et que le recueil devient en quelque sorte le gardien de ce secret.

CHAPITRE 2

DANS L'OPACITÉ DE LA MATIÈRE : L'ÉCRITURE MATÉRIELLE

Tu deviens pour toi-même
désert et limite, la frontière éclatée

Il reste des taches de vies
au bord des jours, ces visages
que l'ombre a cessé d'enfour

- HÉLÈNE DORION, *Ravir : les lieux*

C'est dans l'espace du témoignage que surgiront les figures du deuil et les images des absents qui appartiennent au passé du drame. Il en est ainsi du visage de la sœur, qui hante le recueil. Cette image fondatrice ne cesse de ressurgir ; c'est « [u]ne image que l'on possède à l'intérieur de soi, [et] qui ne cesse d'habiter notre conscience, [et] ne finit jamais de se donner³¹. » Ce visage, que la narratrice voit évoluer – de la figure de l'enfance à celle émaciée et lacérée des années d'éloignement – revient constamment dans les poèmes, mû par la hantise qui assaille la narratrice. Au cours de l'écriture, il s'est imposé à moi non pas de l'extérieur, mais bien de l'intérieur, dans un mouvement qui permettait à la sœur brisée d'inscrire sa présence même dans l'effacement. La narratrice décrit le visage, en constate l'étrangeté et la différence et l'associe toujours à sa sœur. Ainsi, la relation vécue sous le signe de l'absence était liée à une présence qui, sans être physique, accompagnait la narratrice : « L'absence est infinie parce que la présence est infinie; nous comprenons [...] qu'absence et présence sont chacune le miroir de l'autre sans que l'on puisse savoir laquelle

³¹ Louise Warren, *Objets du monde. Archives du vivant*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 37.

est le fondement de l'autre³². » Elle est habitée par ce double mouvement qui va de la présence à l'absence.

Avant d'entreprendre l'écriture, j'étais confrontée à cette image de ma sœur qui me la rappelait non pas comme un être plein, mais comme un spectre dont l'incandescence m'échappait de plus en plus. Même si les événements constituant le drame étaient du passé, j'étais hantée par son visage qui m'apparaissait non pas dans les déclinaisons nommées plus haut, mais comme une figure floue que je ne supportais plus de ne pas distinguer. Ainsi, j'ai abordé le témoignage littéraire comme l'occasion de faire ressurgir ce visage perdu, en espérant que l'écriture permettrait de restituer sa présence pleine. Je partage la vision de Claude-Louis Combet qui affirme que « l'écriture est un lien – et donc une manière de religion, de reliement, de ralliement³³ ». Le projet d'écriture permettrait de renouer ce lien qui s'est rompu entre ma sœur et moi. Le tisser de nouveau impliquait cependant de prendre le risque de dévoiler une image d'elle qui la présentait comme vulnérable. Je m'immisçais dans son espace intime, impossible à éviter si je voulais rendre compte de ma propre expérience, et je craignais de franchir une limite qu'elle ne me pardonnerait pas d'avoir franchie. C'est pour cela que dans le témoignage littéraire, un autre lien s'avère essentiel, celui entre fiction et réalité. Ainsi, pour arriver à retisser le lien sororal, je devais m'assurer que je croyais à la possibilité de la fiction, délaissant ainsi le souci de vérité. Je m'appropriais cette histoire, me détachant du drame réel que ma sœur et moi avons vécu.

J'espérais donc utiliser cette « absence [...] [comme] un instrument d'écriture³⁴ » et déjouer cette dialectique fondamentale en faisant triompher la présence. Pour cela, je devais faire état de l'effacement croissant que je constatais. J'ai donc choisi le visage comme médiateur de l'absence. Ma narratrice témoignerait ainsi de ses différents états afin de rendre compte de l'effacement de façon tangible.

³² Claude-Louis Combet, *Le sens de l'absence*, Paris, Lettres Vives, coll. « Entre 4 yeux », 1985, p. 46.

³³ *Ibid.*, p. 55.

³⁴ *Ibid.*, p. 54.

La narratrice est ainsi confrontée à ce que Roland Barthes nomme *le deuil de l'image*. Cette forme de deuil est expérimentée lorsque « l'objet n'est ni mort, ni éloigné³⁵ » et que le sentiment de perte se fait néanmoins sentir. Car c'est réellement une situation de deuil dont il est question ici. Cependant, puisque la mort n'advient pas, le deuil ne peut s'accomplir sans un déchirement que l'écrivain tente de résoudre par le témoignage. C'est pour tenter de résoudre le deuil de sa sœur et le vide créé par la distance qui les sépare que la narratrice témoigne. La remémoration participe ici de cette entreprise de résolution du manque et le visage devient le point de repère qui permet d'éviter l'égarement.

2.1 Partager le langage : dans la matérialité de l'écriture

« Le visage est un fragment³⁶ », écrit Louise Warren dans *Objets du monde*. Je dirais en ce sens que le visage est constitué de plusieurs fragments, car il ne cesse de se donner, de multiplier ses manifestations. La répétition du visage de la sœur permet de constituer ce qui se rapproche le plus fidèlement de ce que la peintre Monique Régimbald-Zeiber appelle *l'image manquante*, que la peinture peut restituer.

En amont de l'image, [...] il y a la peur de la perte, de l'absence, du vide, de l'oubli et du manque. Je me demande s'il ne reste pas à la peinture la responsabilité de garder, je veux dire à la fois conserver et surveiller, cette impulsion inaugurale de l'image qui était de représenter l'absent³⁷.

Restituer l'image manquante, c'est non seulement tenter de représenter l'absent, mais c'est surtout reconnaître l'impossibilité d'une pleine restitution. Ce que l'écriture peut, tout comme la peinture d'ailleurs, c'est donner un visage à l'absence. Le visage, ainsi répété, assure une forme de présence dans l'absence. Ce que les poèmes donnent à voir ne sont ni

³⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 124.

³⁶ Louise Warren, *Objets du monde*, op. cit., p. 65.

³⁷ Monique Régimbald-Zeiber, *L'image manquante*, Montréal, Éditions Les Petits carnets, 2005, p. 38

plus ni moins que les manifestations de l'image manquante de la narratrice, soit celle des contours du visage de sa sœur.

Monique Régimbald-Zeiber croit que la peinture possède le pouvoir de restituer l'image. Je fais de mon côté le pari que l'écriture possède aussi la capacité de conserver l'image. C'est en pratiquant une écriture matérielle, c'est-à-dire une écriture qui tout comme la peinture aborde le langage comme un matériau salissant, que la restitution de l'image manquante par l'écriture s'accomplira. Le témoignage littéraire offre une parole qui, bien que consignée dans le texte, est portée par un souffle³⁸. Le souffle du témoignage devient la matière dans laquelle l'écrivain tracera les contours du visage de l'absent. Ainsi, la narratrice, en témoignant, met à sa disposition le matériau qui lui permettra non seulement de tracer le portrait de sa sœur, mais de reconnaître la distance qui s'est installée entre elles.

Le portrait est fait pour garder l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l'absent, une présence *in absentia* qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de représenter la présence en tant qu'absente : de l'évoquer (voire de l'invoquer), et aussi d'exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence³⁹.

La pensée de Jean-Luc Nancy rejoint ici celle de Monique Régimbald-Zeiber, qui octroie à la peinture le pouvoir de conservation de l'« impulsion inaugurale de l'image qui [es]t de représenter l'absent⁴⁰ ». Par l'écriture testimoniale, l'écrivain partage ce pouvoir et donne aussi à la langue la responsabilité de préserver cette impulsion. L'écrivain se retrouve devant le langage comme devant une matière qu'il peut pétrir telle une « terre matérielle⁴¹ », ressentant ainsi l'« impression de *toucher au langage* comme s'il était la vraie matière⁴² ».

³⁸ « Voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois et s'en étonner. S'étonner de ce ruban matériel qu'on souffle. » Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 13

³⁹ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 53-54.

⁴⁰ Monique Régimbald-Zeiber, op. cit., p. 38.

⁴¹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 95.

⁴² *Ibid.*, p. 38. L'auteur souligne.

La sœur narratrice tente d'offrir cette réparation avec la conscience que les plaies ne disparaîtront pas d'elles-mêmes et que c'est avec la trace qu'elles laisseront dans la chair qu'elle pourra restituer un visage : « L'image serait à penser comme une *cendre vivante*⁴³. » C'est effectivement à partir des cendres des images ressurgissant dans l'espace du témoignage que la narratrice peut penser à redessiner un corps qui n'est plus sous l'emprise de la violence. Chaque poème du recueil peut ainsi être considéré comme une *cendre vivante*, puisque chaque texte donne à voir une image. Ainsi, l'écrivain utilise cette cendre comme un matériau plastique. C'est ici que l'analogie entre l'écrivain et l'artiste visuel prend son sens, puisque chacun utilise son matériau respectif pour restituer une image. Lorsque l'écriture est pensée comme pratique salissante, l'écrivain partage avec l'artiste le contact avec la matière.

Concevoir une telle pratique d'écriture, c'est aussi redonner au geste d'écrire son statut d'art plastique, puisque l'écrivain a d'abord travaillé avec l'encre et le plomb, deux matériaux qui, avec l'avènement de l'informatique, sont désormais plutôt réservés au dessin. Pourtant, écrire à l'encre et au plomb, c'est accueillir la rature et lui donner une place dans l'écriture du texte. C'est dans cette optique que j'essaie d'approcher le langage : comme un matériau qui, à l'instar de l'encre ou du graphite, laissera sur mes doigts les traces du texte à venir et de ses ratures.

L'invocation continue du visage engage la narratrice dans une entreprise de *visagéification*⁴⁴ qui traverse le recueil. *Visagéfier* c'est, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, voir en chaque chose un potentiel de *devenir visage*. Pour eux, le visage est un « système *mur blanc-trou noir*⁴⁵ », ce qui suggère qu'une multitude de réalités possèdent ce potentiel de visagéification. Ainsi, le visage ne s'arrêterait pas au volume de la tête, mais pourrait s'étendre à tout le corps qui, tout comme la figure humaine, est troué d'orifices. Cette conception du devenir visage devient particulièrement éloquente dans le cas du corps meurtri. Les blessures infligées deviennent ainsi les trous noirs criblant l'écran blanc,

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, op. cit., p. 16. L'auteur souligne.

⁴⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro— visagété », in *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980. Je souligne.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 205. Les auteurs soulignent.

déclenchant *la machine abstraite de visagété*⁴⁶ qui s'attardera à produire le visage. Sans le savoir, le bourreau donne à la violence un visage dont les traits parcourent tout le corps. C'est l'entreprise poétique qui déclenche la machine en rendant compte, par l'entremise de la langue, des trous noirs qui *revisagéifient* la sœur. L'écriture devient le moyen de donner au visage un espace privilégié.

Le système trou noir-mur blanc est lui-même pris en charge par la manifestation matérielle de l'écriture. Les poèmes se présentent en effet eux-mêmes comme des systèmes de *visagéification* : lettres noires-page blanche. Les pages sont trouées par les mots qui constituent le témoignage. Chaque poème serait donc en soi un visage ou serait, du moins, visagéifié : il emprunterait au visage ses qualités pour tenter de le recréer et serait constitué d'autant de facettes qu'il y a de répétitions du motif, chacune révélée par les poèmes. La narratrice, en faisant état de sa présence, cherche au quotidien des indices qui pourraient permettre la restitution. Le visage de sa sœur apparaît ainsi partout, puisque « la visagété est toujours une multiplicité⁴⁷ ».

Les poèmes font ressurgir le visage afin d'en rétablir la présence. Les variations permettent de décliner les facettes de l'image à restituer, en soulignant la singularité de chacune, malgré la répétition du motif.

La répétition ne se contente pas de multiplier les exemplaires sous le même concept, elle met le concept hors de soi et le fait exister en autant d'exemplaires, hic et nunc. Elle fragmente l'identité elle-même. [...] C'est-à-dire : chaque fois que nous rencontrons une variante, une différence, un déguisement, un déplacement, nous dirons qu'il s'agit de répétition, mais seulement d'une manière dérivée, par « analogie »⁴⁸.

⁴⁶ « Les visages concrets naissent d'une *machine abstraite de visagété*, qui va les produire en même temps qu'elle donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir. Le système trou noir-mur blanc ne serait donc pas déjà un visage, il serait la machine abstraite qui en produit, d'après les combinaisons déformables de ses rouages. » Les auteurs soulignent. *Ibid.*, p. 207.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968, p. 348.

La narratrice porte en elle plusieurs états du visage de sa sœur qui la relie à un visage d'origine – celui d'avant l'éloignement – qu'elle tente de rendre par le poème. La déclinaison de ces états l'amènera à réaliser leur nécessité pour faire apparaître le visage estompé. Les répétitions du visage doivent être comprises comme étant chaque fois différentes. Chaque occurrence est marquée par les changements qui s'opèrent chez la sœur et l'ensemble des changements participe à la construction d'un visage qui sera constitué par les différentes apparitions. Ainsi, les facettes que fixent les poèmes deviennent les tesselles d'une mosaïque que la narratrice tente d'élaborer. Elle désire passer de l'évanescence, de l'absence du visage, à une matérialité qui permettrait de remplir le vide ressenti depuis l'éloignement. Cette matérialité devient nécessaire pour renouer le lien brisé entre les sœurs.

Afin d'assurer la réussite de son entreprise, la narratrice doit accepter que le visage qu'elle s'efforce de restituer n'est pas celui d'origine, dont elle doit faire le deuil, mais un nouveau visage où sont inscrits les changements vécus par sa sœur. Il témoignera de l'évolution de cette dernière et de sa nouvelle identité de femme. La narratrice constate le travail du temps qui a irrémédiablement métamorphosé sa sœur et consent dès lors à accueillir l'identité fragmentaire du visage. Cette quête permettra donc de révéler la transformation profonde de la sœur, tout en annonçant le renouement de la relation.

Le recueil permet de réunir les facettes du visage pour lui donner une matérialité, une présence dans l'espace. Ainsi, les différents états qui découlent de la remémoration s'ancrent dans la réalité, ce qui permet au témoin d'avoir une prise concrète sur une expérience souvent traduite de façon abstraite. La matérialité même du recueil, sa condition de livre, d'objet physique, donne au témoignage une nouvelle dimension : celle d'exister hors de l'espace testimonial. L'expérience abordée comme objet est accessible hors de l'imaginaire seul du témoin. C'est à partir de cela que le partage peut avoir lieu. Le témoignage littéraire s'accomplit nécessairement par le partage du livre, du texte. La matérialité de la parole – de l'écriture – débute avec la matérialité du texte.

2.2 Lâcher prise : offrande et abandon du corps

En même temps que le don de la parole, l'écrivain doit faire le don de son corps. Ici, c'est le soulagement, l'apaisement du corps meurtri qui est souhaité et pour ce faire, le témoin ne peut qu'investir sa propre corporéité. Ainsi, c'est à un véritable abandon qu'est convié l'écrivain qui doit complètement lâcher prise. Le sujet du recueil demandait ce lâcher prise puisque la délicatesse que nécessite le traitement de la violence ne peut advenir que si l'écrivain plonge complètement dans l'entreprise testimoniale, sans retenue. Évidemment, ici il n'est plus question d'éthique, mais bien de raconter une histoire porteuse de douleur et de souffrance. L'abandon auquel l'écrivain doit consentir permettra non seulement de transmettre avec justesse et respect le drame qui a marqué le corps, mais il tracera aussi la voie à un possible rétablissement.

Écrire le drame qui se jouait sous le couvert de la distance a été pour moi une question de confiance. L'important n'était pas tant de faire confiance au texte que de faire confiance à ma capacité à témoigner de cette histoire. J'ai dû m'abandonner à l'idée que ces événements intimes devaient être partagés. J'ai aussi dû accepter le fait qu'au premier abord, je ne savais pas du tout ce que j'allais dire, ni comment j'allais le dire. Cette incertitude a confirmé la nature essentielle du projet : ces poèmes à venir existaient déjà, avant d'être écrits. Ils avaient une raison d'être qui dépassait mon entendement et je devais être à l'écoute de l'intuition qui me poussait dans leur direction. Cela m'a suffi lorsque le moment de plonger est venu. René Lapierre écrit qu'« abandonner ça ne veut pas dire laisser tomber. Ça veut dire faire confiance. À ce qui vient peut-être. Mais surtout à ce qui manque, et qui tôt ou tard croisera votre route, vous touchera si seulement vous cessez de faire obstacle⁴⁹ ». Je crois que cela est tout à fait juste dans la mesure où ce sont les textes que l'on pense ne jamais écrire qui deviennent de véritables œuvres. Il ne suffit pas de chercher le prochain poème, mais de s'ouvrir à lui et de l'accueillir comme tel, sans jugement.

⁴⁹ René Lapierre, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Essais », 2002, p. 12-13.

L'abandon devient l'incarnation de la résistance à la violence et à la mort. Louise Warren se défend bien de rapprocher résistance et poésie, parce qu'elle oppose résistance et abandon : « Je n'aime pas le mot *résistance* employé trop fréquemment lorsque l'on parle de poésie. Résister soulève en moi un mouvement qui empêcherait de me donner, qui voudrait dire que je n'abandonne pas⁵⁰. » Je crois pour ma part que la résistance en poésie peut être non pas une composante du processus d'écriture, mais plutôt le résultat de l'abandon qui lui, serait le véritable processus. Ainsi, s'abandonner à l'écriture permettrait au poète d'entrevoir le don de ses poèmes comme un geste de résistance. Dans cette conception de la poésie, l'abandon est une condition à la résistance de l'écrivain. Ce n'est pas au langage que l'écrivain résiste, mais à certains aspects du monde tels que la violence, la souffrance et la mort, devant lesquels il ne peut que se sentir impuissant. Warren partage aussi cette vision de la résistance alors qu'elle écrit que « si il y a douleur, résistance, celle-ci doit être une force agissante et non une contrainte⁵¹ ». C'est précisément ce que signifie résister dans un tel contexte. La douleur et la souffrance intrinsèques à l'histoire ne peuvent être *en vain*. Voilà une pensée insupportable pour l'écrivain qui a déjà constaté son impuissance. Sa résistance résidera justement dans sa capacité à utiliser le déchirement et la perte comme éléments fondateurs de son entreprise testimoniale. Le témoignage littéraire devient l'objet incarnant cette résistance et proclame l'engagement du témoin qui offre sa parole publiquement. Il ne s'agit donc plus de retenir l'histoire par pudeur, mais de la laisser se déployer afin qu'elle devienne elle-même un objet.

S'abandonner, c'est donc faire la paix avec notre histoire et s'ouvrir à son altération en accueillant la fiction qui en fera autre chose qu'un drame personnel. C'est dans ce cas que la littérature révèle son véritable pouvoir qui est de révéler la beauté enfouie dans la douleur la plus profonde.

⁵⁰ Louise Warren, *La forme et le deuil. Archives du lac*, Montréal, L'Hexagone, 2008, p. 217.

⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

2.3 La nécessité d'un nouveau langage

La question de la langue comme contrainte est apparue dès le début de l'écriture du recueil puisqu'il me semblait impossible de nommer la douleur avec justesse et ce, de plus d'une façon. J'étais confrontée aux lacunes de ma propre langue, celle dans laquelle je m'exprime le mieux, celle dont je connais les nuances. Le travail esthétique que requiert la poésie s'avérait difficile. Je sentais le besoin d'inventer de nouveaux mots pour rendre dicible une réalité qui relevait pour moi de l'inimaginable. Trouver les mots qui exprimeraient la souffrance infligée au corps de ma sœur, à son esprit, dire la destruction ne me semblait possible que par la destruction de la langue même. Je ne pouvais évidemment pas mettre cette idée à exécution, mais il m'était possible de positionner mon questionnement à propos des lacunes de la langue au cœur même des poèmes. C'est ainsi que certains textes traduisent le mutisme de la narratrice qui ne trouve pas *les mots*, pour la simple et bonne raison que ces mots n'existent pas.

Témoigner d'une expérience douloureuse, c'est se réapproprier une langue que l'on croyait inadéquate, lacunaire. Au départ, il semble impossible de décrire à l'aide de la langue l'horreur des souffrances dont on témoigne. L'écrivain doit se réapproprier sa langue maternelle et l'aborder sous un angle nouveau. Il réapprend les mots pour désigner la violence et la perte et constitue ainsi un langage. Cependant, c'est lorsqu'il s'abandonne que le véritable langage du témoignage émerge. En s'abandonnant, le témoin accepte de se soumettre à ce nouveau langage et de sortir de sa zone de confort pour aborder l'écriture sous un angle étranger.

Je souhaitais que la narratrice puisse résoudre son rapport lacunaire à la langue, afin qu'elle ressente elle aussi un apaisement. J'ai donc fait appel à un autre langage que la littérature pour en forger un qui serait propre au témoignage. Ce langage viendrait en quelque sorte à la rescousse de la langue. Le langage pictural s'est imposé de lui-même comme langage complémentaire : « Devant l'indicible, les mots manquent. Il n'y a pas de mots. Contre cette absence, tous les langages se réunissent, se multiplient⁵² », écrit Louise Warren

⁵² *Ibid.*, p. 71.

dans *La forme et le deuil*. Cette réunion des langages était nécessaire pour mener à bien le témoignage. J'ai choisi de faire de ma narratrice une artiste visuelle qui a le privilège de compléter son témoignage au sein de son atelier. La troisième partie du recueil lui permet donc de positionner son corps dans un espace qui accueille cette fois le poids de sa propre chair. Elle finit de restituer le corps de la sœur par l'épaisseur de la peinture, la suie du fusain et la moiteur de la glaise. Elle aborde ainsi la meurtrissure dans la matérialité de la matière, qui se passe de mots. Les mains souillées par les traces de la réparation, la narratrice amorce cette phase de guérison dont elle ignore encore certains paramètres. Les arts plastiques permettent de concevoir l'avenir sans avoir à s'en remettre à la sentence de la langue.

L'artiste peut remanier la matière pour modifier l'issue du drame, alors que la langue semble parfois prise dans une fixité difficile à ébranler. L'artiste prête à l'écrivain la matérialité dont il a besoin pour donner à l'abstraction de la langue la concrétude de la matière. La narratrice fait appel à la peinture et à la sculpture pour terminer le processus du témoignage. Elle réalise que la langue seule ne suffit pas et qu'elle doit forger un nouveau langage qui réunit les mots et l'image. Le corps qu'elle a tenté de découvrir et de comprendre tout au long du témoignage devient approchable dans sa pratique plastique.

Ce que la narratrice accomplit dans le témoignage, je le fais en tant qu'écrivain. Ma pratique des arts plastiques me permet à mon tour d'achever l'écriture du recueil. Tout comme la narratrice, j'ai recours à un langage ralliant ma pratique d'écrivain et de peintre. Par l'entremise de la narratrice, j'aborde l'histoire sous un angle plastique qui me donne les moyens de nommer la violence et le corps. Comme la fiction qui intervient dans le témoignage pour combler les failles de la mémoire, la peinture intervient là où les mots ne suffisent plus. Les mots deviennent un matériau plastique au même titre que la peinture et l'argile.

Ainsi, je plonge mes mains dans la matière de la langue comme le ferait le sculpteur dans la glaise et j'aborde les meurtrissures de la chair comme une matière à soulager. Là encore, l'abandon est primordial. Toucher la langue comme de la matière, c'est accepter d'être soi-même touché.

Toucher, peut-être est-ce d'abord soi-même s'exposer au toucher, acquiescer à ce qui casse la ligne, échappe au sens en formation, à ce qui prend en défaut, trompe la constance, et réclame l'exclusivité, à la rupture qui introduit une autre continuité. Se rendre disponible à cette dimension processuelle de l'écriture par laquelle *toucher* devient une valeur qui ne se fonde pas sur le lisible⁵³.

L'écriture ne relève plus du code linguistique, mais du processus plastique. En restant disponible à ce processus, j'augmente la probabilité d'une réparation. En faisant confiance à un langage qui n'est pas le mien, j'aborde l'écriture avec une authenticité nouvelle.

Le peintre ouvre au poète son espace, lui permettant d'utiliser son propre mode de témoignage, où la parole offerte est inscrite dans la matière. Le poète entrevoit ainsi la possibilité de résoudre son rapport lacunaire avec la langue, en empruntant au langage pictural une matérialité qui donnera à l'écriture une dimension lui permettant de traduire l'indicible du drame : « En somme, dans la mesure où l'expérience [...] pose le problème de raconter, faute de mots ou d'un langage adéquat, il semble logique d'utiliser l'artifice de l'Art pour contrer les lacunes⁵⁴. » Cet artifice dont parle Annie Archambault est d'abord la fiction, aspect essentiel du témoignage littéraire développé plus haut et auquel j'ai eu recours. C'est aussi l'art comme pratique visuelle, c'est la peinture que l'écrivain convoque pour surpasser les mots. C'est en gardant en mémoire cette idée qu'il m'a été possible de décrire le corps de ma sœur se fracassant contre le sol. Si je n'avais pas fait appel à mon expérience de peintre, à ma compréhension du corps comme objet esthétique, volume matériel, je crois que j'en serais restée à l'évocation abstraite de la violence. Le choc de la matière est nécessaire lorsque vient le temps de donner à voir l'inintelligible, de « capter l'indicible [pour] projeter quelques lueurs du noyau qui semble si impénétrable et noir⁵⁵ ».

Abandonner, c'était pour moi accepter d'intégrer mon expérience de peintre pour faire de ma narratrice un personnage d'artiste. Cette dimension du témoignage est sans doute celle

⁵³ Louise Lachapelle, « Écriture et aveuglement », in *Dans l'écriture*, Montréal, XYZ, « Travaux de l'atelier », 1994, p.111.

⁵⁴ Annie Archambault, « La fiction dans les témoignages de Jorge Semprun », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2007, p. 23.

⁵⁵ Fernand Ouellette, *Ouvertures. Essais*, Montréal, L'Hexagone/Librairie bleue, 1988, p. 150.

avec laquelle je m'identifie le plus. C'est d'ailleurs important, puisque pour que la narratrice puisse faire appel aux arts pour terminer son témoignage, j'ai dû lui offrir ma propre identité d'artiste. Ainsi, j'utilise ma pratique artistique pour poursuivre l'écriture et c'est cette pratique qui permet à ma narratrice de penser en sculptrice. Elle aborde le témoignage par la matérialité de l'argile, tout comme j'aborde l'écriture par la concrétude de la peinture. Ce sont nos pratiques conjointes qui permettent finalement de clore le témoignage. Elle accomplit le soulagement du corps et la réparation en travaillant le langage en même temps qu'elle s'adonne à la sculpture. C'est la pratique simultanée de ces deux disciplines, au sein de mon texte, qui me permet, moi, de tendre vers une écriture matérielle. Le rapport de ma narratrice à la matière dépend du mien, tout comme mon rapport au texte est nourri par mon lien avec les arts plastiques. Abandonner, c'est aussi m'en remettre à mon personnage, supposer son intelligence et sa compréhension de ma propre démarche.

2.4 D'un corps à l'autre

Maurice Merleau-Ponty affirme que « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture⁵⁶ ». En suivant le sens de cette affirmation, il serait juste de dire qu'en prêtant son corps au monde, l'écrivain change le monde en poésie. Le rapprochement entre le peintre et le poète est d'autant plus pertinent qu'il s'agit d'impliquer le corps dans le geste d'écriture, tout comme dans le geste du peintre. Le transfert de la douleur du corps au corpus est médiatisé par le corps même de l'écrivain, qui doit en quelque sorte accepter de porter ce poids avant de le confier au langage. Soulager le corps de la souffrance endurée, c'est explorer la dimension physique, corporelle du témoignage littéraire : « On vient pour l'offrande du corps : corps porté, corps offert, parole portée devant soi⁵⁷. » Ce corps porté devant soi, c'est d'abord le corps meurtri de la sœur dont la narratrice rend compte dans son témoignage, mais cela devient ensuite le corps que forme le texte et qui, en faisant état des

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007, p. 16.

⁵⁷ Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 20.

meurtrissures, des blessures, du corps « marqu[é] dans l'épaisseur de la chair⁵⁸ », offre l'apaisement en même temps que la parole.

Derrière le corpus, il y a aussi le corps du témoin, celui qui a porté la parole et qui, tout au long du témoignage, a été soumis à la fatigue. Le don accompli, le corps lourd de lassitude peut lui aussi espérer un apaisement. Il espère cependant, et avant tout, que cette entreprise aura permis une réparation. Emmanuel Levinas écrit : « Il y a dans la souffrance une absence de tout refuge. [...] Elle est faite de l'impossibilité de fuir et de reculer⁵⁹. » Le texte littéraire peut à mon sens tenir lieu de refuge pour le corps soumis à la souffrance. Il permet non pas la fuite, mais un répit qui permettra de reprendre des forces et de panser les plaies. Le texte devient ainsi le lieu d'accueil du corps blessé. En thématissant la violence dans les poèmes, j'utilise le langage pour représenter la souffrance et la donner à voir. En extirpant la violence de l'abstraction, en concrétisant les gestes et les blessures qu'elle implique, il devient possible de faire cesser cette souffrance : « Un mouvement des sentiments, qui est une souffrance, cesse d'être une souffrance dès que nous en avons une représentation⁶⁰. » Le poème accomplit ici une prise en charge de la violence en l'ancrant dans le concret. L'image qui anime chaque poème permet d'amorcer la réparation. Chaque poème, qui est en soi un instant, agit comme guérisseur en laissant voir la violence. Les sentiments ressentis lors de la lecture participent eux aussi à cette guérison, puisqu'ils placent l'expérience de lecture dans le monde sensible. Le lecteur vit la relation du drame à l'aide de ses sens et reçoit le témoignage dans tout son corps. Ainsi, cela lui permet de reconnaître l'existence du drame pour faire cesser la souffrance.

Dans le transfert du corps au corpus, le corps violenté de la sœur est transformé en objet poétique. Cette objectivation du corps permettra ainsi à la victime de se distancier de la douleur : « Se dégager de soi, se cliver de son corps et en faire un objet extérieur est une forme de salut. Une manière provisoire de s'extraire de la souffrance en la mettant à distance

⁵⁸ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2008, p. 74.

⁵⁹ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Quadrige/PUF, 2007, p. 55.

⁶⁰ *Ibid.*, p.142.

dans un corps qui n'est plus à soi tout en étant soi⁶¹. » Ce phénomène de clivage est observé chez les personnes qui subissent des sévices répétés, explique David Le Breton. Cela permet à certaines d'entre elles de survivre, littéralement. En témoignant, la narratrice espère accomplir pour sa sœur le clivage qui permettra l'apaisement. Elle espère qu'elle saura poser sur son propre corps un regard extérieur qui lui donnera les moyens d'accomplir le détachement nécessaire à la guérison. Ici, la poésie tente d'accomplir ce que la sœur blessée n'a pas eu la force de faire. Le corps du texte recueille ses blessures et en fait des poèmes. En accueillant le témoignage de la narratrice, en l'écoutant parler de son corps à elle, la jeune sœur pourra peut-être s'engager sur le chemin de l'acceptation en retrouvant son droit de parole. Le témoignage littéraire permet à son histoire d'être entendue. Elle sort dès lors du silence dans lequel elle était plongée.

2.5 Le poids des mots

J'ai aussi été soumise à une fatigue du corps. Je ne pouvais écrire que par petites périodes, ressentant rapidement l'épuisement. Les sentiments vécus autrefois travaillaient en moi de nouveau, mais se traduisaient par la fatigue plutôt que par le bouleversement émotif. Il semblait que je me devais alors d'oublier mes propres contraintes physiques afin de porter à bien ce témoignage : « On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit⁶². » Je tentais de surpasser cette fatigue, espérant être plus forte. J'étais dans un état second, un état d'alerte qui me permettait de m'élever au-dessus de l'épuisement. J'avais le sentiment que je devais sauver quelque chose. Je l'ai toujours d'ailleurs. À l'instar d'Annie Ernaux, j'ai accepté de me perdre.

Sauver de l'effacement les êtres et les choses dont j'ai été l'actrice, le
siège ou le témoin dans une société ou un temps donnés, oui je sens que

⁶¹ David Le Breton, *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2010, p. 138.

⁶² Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 24.

c'est là ma grande motivation d'écrire. [...] Mais cela ne peut se faire sans cette tension, cet effort [...] sans une perte du sentiment de soi dans l'écriture, une espèce de dissolution et aussi une mise à distance extrême⁶³.

La mise à distance dont parle Ernaux est sans doute l'élément le plus difficile à accomplir et celui qui demande le plus d'énergie. Cependant, je crois qu'il est nécessaire de fournir cet effort qui permettra de rendre compte d'une expérience personnelle d'un point de vue littéraire. Se détacher du sujet, c'est aussi se battre avec son désir de réalisme. Je souhaitais inclure dans les poèmes des détails qui attesteraient la gravité de mon expérience, sa portée. Ces petits signes de réel se sont souvent introduits dans les textes à mon insu. J'ai réalisé que plutôt que de servir le texte, ces détails l'alourdissaient. J'ai donc mené un corps à corps avec moi-même, en ce sens que je devais sans cesse me repositionner comme écrivaine plutôt que comme témoin réel des événements. Je devais me détacher de la narratrice, l'arracher à moi, la laisser prêter son regard à tout ce chaos. Je devais accepter qu'elle seule devienne le véritable témoin. Elle seule pouvait raconter ce qu'elle avait vécu, puisqu'elle était la seule à l'avoir vécu. Je ne pouvais laisser s'immiscer des détails anodins qu'elle ignorait. Ma voix ne devait pas s'emmêler à la sienne. Ce témoignage ne devait avoir qu'une voix : celle de la narratrice qui parle en son nom et au nom de sa sœur reléguée au silence. Je crois que je n'arrivais pas à lâcher prise parce que je souhaitais être fidèle à la véritable histoire. Je suis convaincue maintenant que je désire rendre hommage à la résilience de ma sœur et je m'aperçois que la seule façon de rendre cet hommage, c'est de lui prêter une voix, jusqu'à ce qu'elle récupère la sienne.

Pour cette raison, je m'abandonne. Je ne résiste plus à la fiction qui entre dans mon histoire et change les données. J'offre aussi mon corps, le temps de l'écriture. J'accepte de briser le silence, de revivre la douleur des mots qui ressurgissent. J'accueille la voix de ma sœur. Son témoignage me revient par fragments, « mis en morceaux comme de la voix brisée dont on ramasse les débris avec sa bouche pour les mâcher, les avaler et que ça fait saigner le cœur, le ventre, tout l'intérieur de soi qui se met à crier⁶⁴ ». Mon corps est le médiateur de sa

⁶³ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 85.

⁶⁴ Pierre Ouellet, *La vie de mémoire*, op. cit., p. 22.

voix cassée. Il filtre son récit saturé de douleur, qui s'entremêle à mon histoire et à ma vision des événements.

S'accomplit alors une double offrande : celle du corps violenté, qui s'offre comme thème littéraire, et celle du corpus qui s'offre comme délestage de la souffrance. L'écrivain qui témoigne doit accepter de prêter son corps à ce transfert. Cela veut donc dire qu'il accepte de voir son propre corps altéré par la fatigue qu'implique le processus et qu'il devra lui aussi, d'une façon ou d'une autre, chercher un apaisement lorsque le témoignage arrivera à son terme.

Finalement, ce qui s'avère le plus insupportable lorsque l'on revisite des zones douloureuses de son histoire, c'est de nommer une première fois les blessures et les déchirures qui n'existaient en nous que dans le silence et l'ombre du tabou. Pour moi, écrire ces faits revenait à les dire à voix haute. J'ai écrit à voix haute que ma sœur a tenté de s'enlever la vie. J'ai écrit à voix haute que son copain l'a battue. Et j'ai écrit à voix haute que je me suis sentie responsable de ses bleus et de la distance qui s'est installée entre nous. Je me suis sentie coupable de sa tentative de suicide. Voilà, je l'écris de nouveau à voix haute et cela ne fait plus aussi mal que la première fois. Le témoignage littéraire a fait sortir ces tabous de l'ombre et m'a ainsi permis de me distancier de la douleur associée au drame.

2.6 La communauté du don

Mon apaisement réside peut-être dans la parole offerte, la parole portée au dehors du corps. En offrant ma parole, je deviens non seulement responsable de mon témoignage, mais je brise la solitude qu'implique le silence du secret.

Le témoignage littéraire raconte une histoire avec l'aide de la fiction. Le témoin-écrivain consent dès lors à cette part d'inconnu qui s'infiltrera dans la trame poétique. Désormais, il n'est plus seul avec sa parole : une communauté se forme et s'installe dans l'espace du témoignage : « C'est par ce que j'ignore que je me sens le plus *avec*. La question, la nécessité, *le tendre vers* me semblent constituer cette communauté, là où l'on

fait mutuellement appel au supplément du regard de l'Autre⁶⁵. » S'abandonner permet donc de rejoindre l'autre. Celui qui accueillera la parole offerte, mais aussi celui qui se reconnaîtra dans le témoignage. Il faut que le don que fait l'écrivain – de sa parole, mais aussi de son corps – permette au drame de ne plus se rejouer. En mettant en scène la violence, le désir de mourir, la tentative de suicide et le sentiment de deuil, j'ai pris le pari que ces quelques poèmes réunis en recueil arriveraient à sortir du mutisme des femmes qui ont vécu de pareilles expériences. Je souhaite que ces femmes aient le courage de mettre fin au silence pour se réapproprier leur voix. Ultimement, j'espère que le transfert du corps au corpus puisse s'effectuer pour elles aussi et qu'elles ressentent, à la lecture du recueil, l'apaisement de leur souffrance. J'aimerais qu'elles y voient un refuge et un espace de résistance.

La communauté du don serait constituée de ces femmes, de ma narratrice, de sa sœur et de la mienne. Elle inviterait tous ceux et celles qui souhaitent témoigner à le faire. Avec ou sans l'aide de la fiction, peu importe. Ce qui est important, c'est de dire – ou d'écrire – à voix haute.

⁶⁵ Louise Lachapelle, *op. cit.*, p. 112.

CONCLUSION

L'écriture est une expérience que l'on traverse seul avant de la partager avec les lecteurs. Ce partage devient, dans le cas particulier du témoignage littéraire, fondamental. La solitude que j'ai vécue pendant l'écriture de *Dans la lueur des lucioles* m'a d'abord semblé un poids. De l'autre côté du projet, je m'aperçois que c'est plutôt un cadeau. Les périodes où j'étais seule pour écrire ont été des moments méditatifs précieux, que je garde comme un secret. Toutes les réflexions partagées ici ne trahissent pas ces instants où je me retrouvais avec moi-même dans un état privilégié. Je sais qu'en offrant un témoignage basé sur ma propre expérience, j'ai en quelque sorte offert ce que j'avais de plus précieux : je me suis révélée pour tenter de conjurer la fin tragique d'un drame que j'ai longtemps porté.

La tentative de suicide de ma sœur s'est inscrite en moi comme une hantise. Sont rattachés à elle la violence dont elle a été victime et le déchirement qui nous a séparées pendant plusieurs années. En offrant ma parole et en invitant la fiction à combler les failles de ma mémoire, j'ai réussi à transposer toute cette douleur dans les poèmes, proposant ainsi une réparation. Je m'aperçois aussi qu'avec ce désir de soulager le corps de ma sœur, j'ai pu me libérer d'images qui ne cessaient de ressurgir. Ce sont les pages du recueil qui sont désormais hantées par elles et elles ont sans doute trouvé là leur meilleur refuge. La poésie a accueilli la part de violence que ni moi ni ma sœur ne pouvions supporter. En acceptant de vivre l'épreuve de l'écriture, je pense que j'ai un peu partagé le poids de cette violence avec elle. Ce que j'essaie de dire par ce témoignage, c'est que je suis là. En affirmant ma présence de témoin, je réaffirme ma présence auprès de ma sœur. Si la distance nous sépare de nouveau dans le futur, restera toujours la trace des mots, leur matérialité et leur étreinte.

J'ai relu beaucoup d'œuvres que j'affectionne lors de l'écriture. J'ai relu les mots de Miron et de Duras, y cherchant un réconfort qui me permettrait de rompre le silence de la rédaction. Ainsi, Duras et Miron ont été les témoins de ma rédaction. Ils m'ont accompagnée, comme j'ai accompagné ma sœur, alors qu'elle me livrait elle-même son témoignage. Le pouvoir de la littérature est allé jusque-là, jusqu'à offrir une présence nécessaire. La

littérature est en elle-même une communauté et elle a été la première à m'accueillir, avant que j'accueille moi-même les autres dans l'espace testimonial.

Ainsi, ce recueil se veut une rencontre, un mouvement vers l'autre. C'est aussi une ode à l'abandon et à la confiance. En soi, en l'autre, et surtout, aux langages qui ont contribué à rendre l'écriture possible. Si l'écriture est le langage qui laisse une trace concrète sur ces pages, la peinture agit comme un témoin. Non seulement un témoin de mon projet d'écriture, mais aussi le témoin de l'impuissance de la langue à dire. La peinture s'est en quelque sorte positionnée comme *témoin du témoin* dans ce projet où elle est venue à la rescousse de la langue.

Je me retrouve maintenant avec le désir appréhensif d'une réponse. Je sais que ce recueil sera lu par ma sœur, mon frère, ma mère, mon père. Je me demande s'ils sauront faire la part entre fiction et réalité. En écrivant cela, je réalise que je dois leur faire confiance à eux aussi. Je n'ai pas à retenir ce témoignage, à le cacher. Sa plus belle conséquence sera d'ouvrir un dialogue, d'inviter dans l'espace de mon témoignage ceux qui y ont joué un rôle, de près ou de loin. Je redoute peut-être de blesser certaines personnes, d'ébranler leur fragilité, mais encore une fois, je dois plutôt m'en remettre à la force inconditionnelle qui nous a tous permis de traverser les périodes de bouleversements. Je crois que je commencerai d'abord par faire confiance au texte et à la force des mots. Puis, peut-être, envisagerai-je la possibilité d'une suite. D'ici là, je lâche prise.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

Agamben, Giorgio. 2003. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages poche/Petite bibliothèque, 195 pages.

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Coll. «Tel Quel», Paris : Éditions du Seuil, 280 pages.

Brassard, Denise. 2007. *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*. Coll. « Les champs de la culture », Montréal : VLB éditeur, 448 pages.

Broda, Martine. 1997. *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Coll. « En lisant en écrivant », Paris : José Corti, 262 pages.

Combet, Claude-Louis. 1985. *Du sens de l'absence*. Coll. « Entre 4 yeux », Paris: Éditions Lettres Vives, 59 pages.

Côté, Mario, Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber. 2005. *L'image manquante*. 3 vol. Montréal: Éditions Les Petits carnets : Galerie de l'UQAM.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. 1968. Coll. « Épiméthée », Paris: PUF, 409 pages.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. « Année zéro- visagéité » in *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, p. 205-234.

Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 286 pages.

_____. 2001. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Éditions de Minuit, 156 pages.

_____. 2005. *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris: Éditions de Minuit, 86 pages.

Derrida, Jacques. 1998. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 144 pages.

_____. 2005. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 81 pages.

Duras, Marguerite. 1993. *Écrire*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 123 pages.

Ernaux Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock, 107 pages.

Jeffrey, Denis et David Le Breton, (dir.). 1995. *Corps et sacré*. Coll. « Religiologiques », Université du Québec à Montréal, Département des sciences religieuses, 326 pages.

Kierkegaard, Søren. 1949. *Traité du désespoir*. Coll. « Idées », Paris: Gallimard, 251 pages.

Lachapelle, Louise. 1994. « Écriture et aveuglement » in *Dans l'écriture*, « Travaux de l'atelier », Montréal : XYZ, 113 pages.

Lapierre, René. 2002. *Figures de l'abandon*. Coll. « Essais », Montréal : Les Herbes rouges, 97 pages.

Le Breton, David. 2008. *La sociologie du corps*. Coll. « Que sais-je? », Paris : Presses universitaires de France, 127 pages.

_____. 2010. *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*. Coll. « Traversées », Paris : Éditions Métailié, 263 pages.

Levinas, Emmanuel. 1993. *Dieu, la mort et le temps*. Coll. « Biblio essais », Paris : Le livre de poche, 285 pages.

_____. 2007. *Le temps et l'autre*. Paris : Quadrige/PUF, 94 pages.

_____. 2008. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Coll. « Biblio essais », Paris : Le livre de poche, 348 pages.

Maulpoix, Jean-Michel (dir.).1996. *Poétique du texte offert*. Coll. « Signes », Fontenay/Saint-Cloud : E.N.S éditions, 282 pages.

Merleau-Ponty, Maurice. 2007. *L'oeil et l'esprit*. Coll. « Folio essais », Paris : Gallimard, 94 pages.

Nancy, Jean-Luc. 2000. *Le regard du portrait*. Coll. « Incises », Paris : Galilée, 91 pages.

Novarina, Valère. 2006. *Lumières du corps*. Paris: P.O.L., 188 pages.

_____. 1999. *Devant la parole*. Paris: P.O.L., 181 pages.

Ouellette, Fernand.1988. *Ouvertures. Essais*. Montréal: L'Hexagone/Librairie bleue, p.148-176.

_____. 1979. *Écrire en notre temps : essais*. Cité de Lasalle : Éditions HMH, 158 pages.

Ouellet, Pierre. 2002. *La vie de mémoire. Carnets, chutes, rappels*. Montréal: Éditions du Noroît, 101 pages.

_____. 2012. *Testaments. Le témoignage et le sacré*. Montréal : Liber, 216 pages.

Perrin, Claire (dir.). 2006. *Corps et témoignage. Actes du colloque (Caen, 25-27 octobre 2004)*, Caen : Presses universitaires de Caen, 243 pages.

Pourbaix, Joël. 1994. « Dans les plis de l'écriture » in *Dans l'écriture*. « Travaux de l'atelier », Montréal : XYZ, 113 pages.

Ricœur, Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil, 533 pages.

Warren, Louise. 2005. *Objets du monde. Archives du vivant*. Coll. « Le soi et l'autre », Montréal: VLB Éditeur, 125 pages.

_____. 2008. *La forme et le deuil. Archives du lac*. Montréal : L'Hexagone, 240 pages.

_____. 2009. *Interroger l'intensité*. Coll. « Essai », Montréal : Typo, 192 pages.

Wieviorka, Annette. 1998. *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 185 pages.

Œuvres de fiction

Barthes, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Coll. « Fiction et Cie », Paris : Seuil/Imec, 269 pages.

Blanchot, Maurice. 1994. *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 21 pages.

Celan, Paul. 1987. *Pavot et mémoire*. Coll. « Détroits », Paris : Christian Bourgois éditeur, 161 pages.

Dorion, Hélène. 2005. *Ravir : les lieux*. Coll. « Clepsydre », Paris : Éditions La Différence, 107 pages.

Duras, Marguerite. 1985. *La douleur*. Coll. « Folio », Paris: Gallimard, 135 pages.

Ernaux, Annie. 1983. *La Place*. Paris : Gallimard, 114 pages.

Collectif (dir. François Hébert). 2009. *J'partirai. 100 poèmes sur la mort choisis et présentés par François Hébert*. Montréal: Les Éditions du passage, 241 pages.

Gélinas, Mélanie. 2008. *Compter jusqu'à cent*. Coll. « Première impression », Montréal : Québec Amérique, 335 pages.

Giguère, Roland. 1987. *La main au feu*. Coll. « Typo Poésie », Montréal : L'Hexagone, 145 pages.

Levi, Primo. 1987. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 265 pages.

Mavrikakis, Catherine. 2009. *Deuils cannibales et mélancoliques*. Montréal : Héliotrope, 192 pages.

Miron, Gaston. 1998. *L'homme rapaillé*. Coll. « Typo », Montréal : L'Hexagone, 252 pages.

Poulin, Aline. 1999. *Fureur Lavande*. Trois-Rivières : Écrits Des Forges, 101 pages.

Roubaud, Jacques. 1986. *Quelque chose noir*. Coll. « Poésie », Paris: Gallimard, 147 pages.

Semprun, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 397 pages.

Warren, Louise. 2006. *Nuage de marbre*. Coll. « Ici, l'ailleurs », Montréal: Leméac, 68 pages.

Mémoires de maîtrise

Archambault, Annie. 2007. « La fiction dans les témoignages de Jorge Semprun » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 122 pages. [En ligne, Archipel]

Lachance, Julie. 2003. « La posture testimoniale dans *L'Espèce humaine* de Robert Antelme et *La Douleur* de Marguerite Duras ». Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 103 feuillets.

Pelletier, Eddy. 1997. *Chambres évidées* : suivi de *La mémoire et l'oubli dans le processus créateur*. Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 192 feuillets.

Rousseau, Annie. 2007. *Le bruit du monde* : suivi de *S'attacher et s'arracher*. Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 138 pages. [En ligne, Archipel]